

KALLIGRAM



„VISSZHANGOT VER AZ IDŐBEN”

*Hetven írás Szegedy-Maszák Mihály
születésnapjára*

„VISSZHANGOT VER AZ IDŐBEN”

*Hetven írás Szegedy-Maszák Mihály
születésnapjára*

Szerkesztette

BENGI LÁSZLÓ
HOVÁNYI MÁRTON
JÓZAN ILDIKÓ

KALLIGRAM
Pozsony, 2013

A kötet megjelentetéséhez hozzájárult
a Közigazgatási és Igazságügyi Hivatal támogatása.



OTTLIK GÉZA

Minden megvan

Részlet

Talán, talán hallotta már a „szavatosság” kifejezést előbb is, de nem tudta, mit jelent. Még később is, amikor másodszor, harmadszor találkozott írásban ezzel a szóval, és próbálta összebékíteni a gyanított tartalmait, eltérő vonatkozásait, még később is homályos, tétova maradt az értelme. Esőkabátot, sátorponyvát hirdettek az újságban egyszer mint szavatoltan vízhatlant. A szavatolás tehát valami ismeretlen tímár- vagy takácseljárás is lehetett: cserzés, pácolás, átitatás egy különleges festékanyaggal vagy zsírral, viasszal? Vagy kártolás, fésűsfonás, szövésfajta? Ennek ellentmondott egy varrógép, melyet a hídon túl, az egyik körúton talált. Rá volt írva az ára és az, hogy kétévi szavatossággal. Elejtette azt a lehetőséget, hogy a csillogó fémmasinát cserzőkádakban, rokkán vagy szövőgépen, vagy akár kemencében szavatolták két évig. De ahogy többszöröztek a szó jelentései, az újabb árnyalatok rendre ráakódtak az elsőre, visszakapcsolódtak Millner H. és Fiaihoz. Az egyik könyvében volt egy kép, préri, távolban vízesés, sziklafokon a szereplők, s ez állt alá írva: „Szavatolok a lady biztonságáért – mondta a derék indián”. A szokatlan szóhasználat, noha nyilván csak az ifjúsági regény fordításbeli sutasága volt, valódi varázs-

lattel és nagy erővel keltette életre az idegen világot, a messzeséget. Innét, máshonnet, a kelmefestő szavatosságába mindenesetre beleivódott, cserződött, pácolódott, fonódott és szövődött sokféle jelentés, kalandos és vitéz értelemárnyalat; mint: salvus conductus, kezesség, kitartás tűzön-vízen át, férfibecsület, adott szó; vagy, kézzelfoghatóbban: menekülés a Cordillerákon keresztül, robogó gyorsvonat a szakadék fölött, a hajótörött és elveszett édesanya megtalálása egy lakatlan szigeten.

„HANG, KÉP ÉS SZÓ”

NEUMER KATALIN

Wittgenstein, Kosztolányi
és Szegedy-Maszák Mihály
moziba mennek

Nietzschét, Humboldtöt, Sapirt, Whorfot, talán Heideggert is gyakrabban idézi Szegedy-Maszák Mihály, mint Wittgensteint – ám (legalábbis a késői) Wittgenstein nyelven beszél is, akkor is, ha nem idézi. A hozzá legközelebb álló magyar írónak, Kosztolányinak a nyelvszemléletét a humboldti-whorfi paradigma, illetve a romantikus nyelvszemlélet folytatásaként értelmezi, idézetekkel is bőségesen alátámasztva. Wittgensteintől mindössze két passzust hoz – érvelésének egészét azonban magától értetődő természetességgel szövik át Wittgenstein nyelv-játék-koncepciójának terminusai (SZEGEDY-MASZÁK 2010, 16. fejezet). E paradigmához illik Kosztolányi cselekvésközpontú, kontextualista nyelvfogalma. Talán ezzel is magyarázható élénk, jóllehet ambivalens érdeklődése, mellyel a közlés médiumainak változásait, az élet- és gondolkodásformákra, mi több: a mondatfűzésre, a beszéd és az írás stílusára, az olvasás módjára gyakorolt hatásukat ifjúkorától követte. Többről van szó, mint propozicionális állításokban explikált témákról: sokszor írásmódját is ösztönözhette például a mozgókép (SZEGEDY-MASZÁK 2010, 61, 128, 349, 422–424, 464, 476–477, 526).

Wittgenstein – emlékeznek barátai és tanítványai – szintén szenvedélyesen járt moziba: már a némafilm korában lenyű-

gözték a westernnek, a hangosfilm idején pedig szívesen nézett musicaleket is. Paul Engelmann barátja szerint – akivel 1926 és 1928 között járt a napi munka után bécsi külvárosi mozikba – a filozófus ezekben a mozikban azt szerette, hogy „a közönség közreműködik”, mert a filmet kollektív művészetnek tartotta; emellett a meséhez hasonlónak, ezért „kiváltképp megtestesült álombeteljesülésnek” vélte, s így elengedhetetlen volt számára a happy end (ENGELMANN 2006, 106–107).

Az utóbbi három évtized Wittgenstein-kutatásában előtérbe került a késői koncepciónak egy olyan olvasata, mely szerint Wittgenstein a (másodlagos) szóbeliség filozófusa: ez nyilvánulna meg munkamódszerében, írásmódjában, ahogyan (szemben az élő beszélt nyelvvel) a befejezett könyvtől viszolygott – s abban is, ahogyan a film tapasztalatából merített. A film részben mint népművészet inspirálta: westernrajongása egy olyan műfajnak szólt, amely, „mint a népmese, jó és rossz egyértelmű küzdelmét mutatja be” és „a szóbeliség költészetének szerkesztési technikáit idézi”. „Ha a némafilm a szó tettjellegét mutatta meg Wittgensteinnak, a hangosfilm a jelentés szituációba ágyazott voltát. A hangosfilmben [...] a beszéd értelmezi a cselekményt” és viszont (NYÍRI 1997, 109).

Az irodalomtudós szemében, persze, ez a szóbeliség–írásbeliség koncepció elnagyoltnak tűnhet: „Balhiedelem, hogy a szóbeliség a megnyilatkozáshoz tartozó helyzetre (kontextusra), az írott szöveg a nyelvre vezeti vissza a jelentést. Inkább arról lehet szó, hogy az irodalom esetében másként kell meghatározni a kontextust” (SZEGEDY-MASZÁK 2007, 18). Wittgensteint illetően pedig Engelmann megjegyzésére érdemes figyelni: „A hangosfilm megjelenésével Wittgenstein érdeklődése e primitív, ám igaz műfaj iránt odalett” (ENGELMANN 2006, 107). Még ha ez így túlzás is (hiszen a filozófus kedvelte a musicaleket), lehet igazságmagva. Erre is célozhat egy 1930. januári, talán a hangosfilm tapasztalatára is utaló feljegyzése:

egy mostani film ugyanúgy viszonyul a régihez, mint egy mai automobil a 25 évvel ezelőttihez. [...] a film tökéle-

tesedése megfelel annak, ahogyan az automobil technikailag tökéletesebbé vált. Ez az úgynevezett tökéletesedés nem azonos azzal, ahogyan egy művészeti stílus tökéletesedik. [...] Ami mindezt a fejlődést a *stílusok* változásaitól megkülönbözteti, az az, hogy a szellem nem vesz benne részt. (Ms 107, 10–11)

Kérdés persze, hogy a tanítványok és barátok tanúságtétele és a „képi fordulatot” hangoztató kutatások hátszele nélkül irányult volna-e ekkora figyelem arra a hagyaték 20.000 oldalas terjedelméhez képest csekély számú passzusra, amely a filmet érinti (zenéről például összehasonlíthatatlanul több szól), nemkülönben hogy egy filozófus esetében nem sokatmondó-e a tény: nem tudatosította, hogy miben áll valójában az őt foglalkoztató probléma, és hogy mögötte a szóbeliség–írásbeliség dilemma rejlik (NYÍRI 1997, 109–110) – amit viszont egy költőnek aligha hánynánk a szemére. Elég a *Nyugat*-ba belelapoznunk, hogy lássuk: a mozi kapcsán korán megfogalmazódtak médiaelméleti megfontolások, s a film természetét megjelenítő szóképek hamar tárcák és irodalmi szövegek bevett fordulataivá váltak.

Kosztolányi is Wittgensteinnél sűrűbben és explicitebben fogalmazta meg mozival kapcsolatos nézeteit. A filozófuséhoz hasonló fenntartásai olvashatók ki 1929-ben írott, az első magyarországi hangosfilmbemutatót beharangozó szavaiból: „Csak az eszközök tökéletesednek vagy változnak” – ám kérdéses, hogy lesz-e mondandó, nem öli-e meg a kép az embert, s nem borítja-e el még tartalmatlanabb lárma a világot (KOSZTOLÁNYI 1978, II, 810–811). 1911-ben az első magyar mozgóképszínház megnyitása elé az író még ellenkező várakozással nézett: „rezeget és cikázik majd előttünk az életünk üteme” (KOSZTOLÁNYI 1978, II, 700); „A lélek reszket a mozgóképen, a mozdulatok vibrálnak, a szemek villámlanak és visszaintenek, és szinte kotára van szedve az egész test muzsikája, eleven minden gesztus, ölelés és csók” (KOSZTOLÁNYI 1969, 522). 1918-ban viszont már azt panaszolja, hogy a mozi „kisiklott eredeti és helyes út-

járól”, amikor még „a természethez húzott” s igaz terepe a fantasztikum, a mese volt, története pedig nem volt több, mint „egy robbanás, egy pofon, egy elszabadult oroszlán, két egymásra rohanó gyorsvonal” (KOSZTOLÁNYI 1970, 448). Mindezt akár Wittgenstein is írhatta volna – akárcsak azokat az 1921-es sorokat, melyek szerint a film hétköznapi emberek jelentéktelennek tűnő mindennapjait rögzíti az utókornak: „miképpen harcoltunk, veszekedtünk, jöttünk, mentünk, ültünk, jártunk, ettünk, telefonáltunk, szerettünk és sírtunk” (KOSZTOLÁNYI 1997, 144).

Kosztolányi szemében a nyelv hangzó oldala, az élő beszéd zenéje alapvető. Így a mozi némaságában is hamar olyan hiányosságot vesz észre, mely szerinte a szellemi élet egészére kihat: az előszót elsorvasztja, a fül helyett a szem kultúrájává teszi. (SZEGEDY-MASZÁK 2010, 464). Balogh Józsefnek a hangos és néma olvasásra vonatkozó kutatásaira is utalva szeretné újra „hanggal megeleveníteni a betűket”, „föltámasztani a verset papírsírából” (KOSZTOLÁNYI 1978, II, 785). Az írást halottnak, a hangzó nyelvet pedig élőnek látja, melyben a lélek nyilatkozik meg és lelki közösséget hoz létre. Eleinte abban bízik, hogy a rádió és a film majd segíti a visszatérést a hangzó szóhoz és az élethez. Már Edison kinetofonja – a Budapesten 1913-ban bemutatott „beszélő mozi” – is azt hirdette a számára, hogy „az élet és minden rezzenése fontos” (KOSZTOLÁNYI 1969, 653). Ám a megvalósult hangosfilmben is hamar csalódik: „a néma mozi elkorcsosult, mióta nemcsak szemünket foglalkoztatja, hanem fülünket is” (KOSZTOLÁNYI 1974, 34), s Chaplin bátorságát említi, hogy kitart a némafilm mellett (KOSZTOLÁNYI 1930, 15). A néma, magányos olvasást kezdi dicsérni. A holt-nak hitt könyvről kiderül: mégis „minden élet kútforrása”, „mely mindenütt jelenlevővé varázsolta a szellemet, megteremtette az emberiség lelki közösségét” (KOSZTOLÁNYI 1971, 378–379). Most már nem az írás, hanem az olyan tömegcikk, mint a hanglezet, a rádió, a mozi fullasztják az egyént, a személyes hangot a nyelvek bábeli zűrzavarába, a nemzetköziség személytelenségébe, a lelketlen gépi ismételtetésébe, süketi-

tenek mindig és mindenütt lármájukkal. „Elraboltad egyetlen kincsemet, magányomat. Nem hallom többé bensőm szavát” – panasolja a költő 1934-ben (KOSZTOLÁNYI 1974, 188).

A magyar filozófiai irodalomban elterjedt nézet, hogy a szóbeliséghez a mozgó, változékony élet, az írásbeliséghez pedig a rögzítettség (a fenti fogalmi háló szavával: a halál) rendelhető, s hogy az élőszóhoz való visszatérés vágya konzervatív felfogást takar. E hozzárendelés megfordítása Kosztolányinál arra inthet: nemigen van olyan meghatározás, amely csak a szóbeliségre vagy csak az írásbeliségre illenék, s hogy található folytonosságukról, kölcsönhatásukról beszélnünk (vö. SZEGEDY-MASZÁK 2007, 16, 23). A konzervativizmust illetően nem kívánnék se Wittgensteinre, se Kosztolányira egyértelmű jelzőket ragasztani. A kérdés összetettségét mutatja, hogy a baloldali Balázs Béla 1924-ben *A látható emberben* a mozi a szóbeliség visszatéréseként ünnepli, a nyilvánvalóan konzervatív Ernst Jünger pedig az 1932-es *Der Arbeiterben* hasonlóan érvel a könyv mellett, mint Kosztolányi.

Kosztolányi ráadásul nem is *ab ovo* technikaellenes: a telefont a „lélek és a szellem gépének” tartja, mely képes „hangunk eleven remegését” közvetíteni, s ezzel az egyéneket, lelküket összekötni (KOSZTOLÁNYI 1974, 33). Még hangosfilmmért is tud lelkesedni: Reinhardt 1935-ös *Szentivánéji álm* mozijáért – ehhez ő is fordítja a magyar feliratokat. 1932-es *Mozi: Novella tizenkét képben* című szövege filmtervnek készült, ám éppúgy nem valósult meg, mint az 1911-es *Tizenhárom gonosz kislány* sem. A *Mozi* végkifejlete azonos a kezdettel: főhőse ugyanazt az áldozatot készül hozni lányáért, mint amelyről már egyszer bebizonyosodott: életét teszi tönkre, anélkül, hogy használna. A *Tizenhárom gonosz kislány* ugyan a rendezői utasítás szerint egyszerre kellene nevetessen és megríkasson, ám a szöveg sokkal inkább a groteszk, oktanul ismétlődő és fokozódó gonosz-ság félelmetes-szürreális képét nyújtja. Ilyen filmekre Wittgenstein aligha tette volna be a lábát. Meglehet, a Reinhardt-film jelenetei kevésbé teátrálisak, mint a korabeli színpadi stílus. Ám Ruth Draper egyszemélyes fellépései – Wittgenstein soha

nem mulasztott volna egyet sem – a hétköznapi beszédhez jobban közelítettek. Kosztolányi nézett westernt is. Dicsérte Jack Conway *Riders of the Dawn* című 1920-as filmjét, mely egy az első világháborúból hazatért katonának a történetét beszéli el politikai felhangokkal is színezve (KOSZTOLÁNYI 1997, 144). Ilyesféle irányzatosság vélhetőleg nem nyerte volna el Wittgenstein tetszését.

Szegedy-Maszák Mihály – „megkockáztatnám a föltevést” – még munka után sem szívesen oldódna fel vadnyugati filmekben. A 70-es–80-as években Bresson, Goretta, Robbe-Grillet, Wajda filmjeiről írt. Jellemző, hogy a *Tavalý Marienbadban* kivételével a mai DVD-piacon és fájlmegosztókon nem egykönnyen lelhetők fel elemzett filmjei. 2007-es kötetében közölt Buster Keaton-tanulmánya az egyetlen, amely úgymond populárisabb filmeket elemez. Értelmezésében Keaton modern művész, aki szembemegy a közönség műfaji és értékpreferenciáival; a világot zűrzavarosnak mutatja és fittyet hány a boldog vég elvárásának; olyan eszközökkel él, mint az öntükrözés. Chaplin Szegedy-Maszák ábrázolásában akarva-akaratlan Keatonnal szembeállítva jelenik meg: szentimentalizmus, színpadiasság és a happy endhez való ragaszkodás vethető a szemére. Míg Keaton a szürrealisták fogadják kedvezően és a dadához van affinitása, addig Chaplin hajlik a közönségigények kielégítésére.

Pedig Chaplint nem kevésbé recipiálta az európai modernség, mint Keaton. Louis Delluc 1921-ben könyvet jelentetett meg róla, melynek 1924-es cseh kiadását Fernand Léger Chaplin-sorozata illusztrálta. E képekből néhány – más Chaplin-ábrázolások mellett – már 1922-ben bekerült a Karel Teige és Jaroslav Seifert szerkesztette *Revoluční sborník Devětsilbe*. Teige több könyvének borítóján is Chaplin-kép szerepelt. Mučkařovský 1931-ben a *Nagyvárosi fények* példáján adta a színészi ábrázolás strukturális elemzését. A *Kino-Fot* orosz avantgarde folyóirat 1922-ben Chaplin-számot jelentetett meg. Egy 2005-ös, *Charlie Chaplin: Eine Ikone der Moderne* sokatmondó című válogatásban Alfred Polgartól kezdve Kafkán, Brechten, Balázs Bélán és Eisensteinen át Adornóig olvashatók írások.

Természetesen kizárt, hogy a lenyűgöző műveltségű Szegedy-Maszák Mihály mindezt ne tudná. Ha valami ezúttal látóterén kívül maradt, a mögött más rejlik – netán saját ízlése és világképe. Kosztolányival inkább járna moziba. Wittgensteint legfeljebb tapintatból kísérné el.

HIVATKOZÁSOK

- Paul ENGELMANN (2006), *Briefe, Begegnungen, Erinnerungen*, Innsbruck–Wien, Haymon.
- [KOSZTOLÁNYI Dezső] (1930), *Panoráma*, Pesti Hírlap, 1930. november 27., 15.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1969), *Álom és ólom*, Budapest, Szépirodalmi.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1970), *Füst*, Budapest, Szépirodalmi.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1971), *Nyelv és lélek*, Budapest, Szépirodalmi.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1974), *Sötét bujóska*, Budapest, Szépirodalmi.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1978), *Színházi esték*, Budapest, Szépirodalmi.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1997), *Az élet primadonnái*, Budapest, Palatinus–Intera Rt.
- NYÍRI Kristóf (1997), *Wittgenstein videón. Kényszerű találkozás Jarman filmjével*, Metropolis, 1997/4, 104–110.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2007), *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata*, Pozsony, Kalligram.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2010), *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram.
- Ludwig WITTGENSTEIN (2000), *Wittgenstein's Nachlass. The Bergen Electronic Edition*, Oxford, Oxford University Press.

GYÖRFFY MIKLÓS

A mágus pihenője

Ingmar Bergman: A varázsfuvola

Amilyen következetesnek és egységesnek tűnnek egyes szakaszok Ingmar Bergman pályáján, olyan váratlan fordulatok is tagolják. Az *Egy nyári éj mosolya* (1955) után *A hetedik pecsét* (1956) – nehéz két végletesebben különböző filmet elképzelni egymás közvetlen szomszédságában. Két komor kamaradráma között egy pimasz bohózat – erre is akad példa Bergmannál. És aztán a zaklatott *Jelenetek egy házasságból* (1973) és a nyomasztó, halál-közeli *Színről színre* (1976) között elkészült mintegy lazításul, kedvtelésből Mozart daljátékának, *A varázsfuvola*-nak (1974) a játékos-derűs filmváltozata. A pályája csúcán álló Bergman lényegében azt rendezhette meg, amit akart. Tehát nem a kevésbé szerencsés pályatársakat sújtó politikai és anyagi kényszerek és véletlenek szabták meg, mikor milyen kacskaringók-kitérők szerint alakult az életmű. A *Jelenetek egy házasságból* után *A varázsfuvola* – ez Bergman saját választása volt; ki-ki értse úgy, ahogy tudja és akarja. Ő támpontként csak annyit mond, hogy „A varázsfuvola végigkísérte egész életemet” (BERGMAN 1992, 307). Már a gyermekkori bábszínházasdi idején izgatta a fantáziáját. Aztán attól fogva, hogy egyszer betévedt a drottningholmi kastély barokk színházába, *A varázsfuvolát* mindig ebbe a régi színházba képzelte, „ebbe a nagyszerű akusztikájú fadobozba, [ahol] semmi sem valóságos, itt minden ábrázol valamit” (309).

A varázsfuvola eredetileg ugyanúgy tévéfilmnek készült, mint az előző és a következő film: 1975. január 1-jén mutatták be a svéd televízióban. Ugyanakkor Bergman szoros színházi kötődésének is köszönhető: a színpad, a komédiások, a mutatóványosok számtalan más filmben megjelenő világa itt úgyszólván magának a látványnak a hordozója lett. Míg ugyanis más filmekben a színház, a színészek mindig reflektáltak, a nem színházi valóságra vonatkoztatva jelennek meg, itt szinte semmi más sincs, csak a „színház illúziójának nemes varázslata” (309), maga a naiv, önfeladt játék, mesés képzeteket keltő díszletek között. A film bizonyos mértékig egy képzelt színházi előadás felvétele, amely időnként kitekint ugyan a nézőkre és a színpad mögé is, de ez nem bontja meg a játékos illúziót, hiszen a színház olyan komponenseit vonja be a fikcióba, amelyek nélkül nincs előadás. Igaz, a díszletek, a vágások, a perspektívák rendszeresen meg is bontják a zárt színpadi teret és a színpadi történés folyamatosságát, a néző azonban ezt is elfogadja az illúzió, a játék részének, mert végeredményben mégis csak filmet lát. A színházi illúzió észrevétlenül, igazán soha nem érvénytelenítve magát, filmszerű illúzióba lép át.

A fikció szerint tehát egy régi kastély rokokó színházában játszódik az előadás, a bevezető képek egy olyan kastélyparkot mutatnak, amely a *Suttogások és sikolyok* udvarházának parkjára emlékeztet. A nyitány alatt a kamera a nézők arcán pásztáz, a zene ritmusára váltakozó portrék montázsát mutatja, és hamar feltűnik, hogy gondosan összeválogatott arcképek sorával van dolgunk: mindkét nem, minden korosztály és a különféle fajok: fehérek, feketék, arabok, kelet-ázsiaiak stb. képviseltetik magukat a nézőtérén. Egy ismert ábrázolásával maga Mozart is ott van köztük. Az előadás tehát, ha úgy tetszik, az egész emberiségnek szól mint közönségnek, amelynek a jelenlétére a továbbiakban egy tíz-tizenkét éves kislány közbe-közbevágtott arcképe fog emlékeztetni, amely színeivel, fényeivel, formáival, „Mona Lisa-mosolyával” a reneszánsz portréfestészetet és magát a Leonardo-festményt idézi.

Ez nem az a hely, ahol a stockholmi rádió zenekarának és

kórusának, valamint az énekeseknek a zenei produkcióját kellő szakértelemmel méltathatnánk, maradjunk itt annyiban, hogy a kritikusok szerint – és a laikus műélvezete alapján is – Eric Ericsson karmester és zenészei, Josef Köstlinger Taminóként, Irma Urrila Taminaként, Hakan Hagegard Papageno, Ulrik Cold Sarastro és Birgit Nordin az *Éj királynője* szerepében kiváló teljesítményt nyújtanak. Figyelmünket fordítsunk inkább arra, ami a filmben Bergman keze nyomát viseli: a képi világra és a Mozart-opera rendezői értelmezésére. Egy dramaturgiai beavatkozás mindjárt a zene státuszát érinti: a zene és a prózai szöveg arányainak megváltoztatásáról van szó. Az eredeti *A varázsfuola* úgynevezett „*Singspiel*” (daljáték), ami a 18. század végi konvenció szerint azt jelenti, hogy a Schikaneder-féle librettóban viszonylag sok a beszéd-betét. Míg ez annak idején a közönség elvárásai által legitimált műfaji szabály volt, mai ízlésünk szerint a többnyire bugyuta és terjengős dialógusok meg-megtörlik a magával ragadó Mozart-zene folyamatosságát. Bergman e prózai párbeszédnek nagy részét törölte, vagyis filmje egyáltalán nem próbálja Mozart operáját mintegy azáltal „filmszerűbbé”, „cselekményesebbé” tenni, hogy kibontja zenei környezetéből az elnagyolt mese vázát, és megerősíti narratív vonulatát. Épp ellenkezőleg: még inkább, mint a színpadi operaelőadások, a zenére bízta magát, és nem törekszik a narráció és a látvány zenétől független logikai koherenciájára.

Az első jelenetek alatt még többé-kevésbé érvényben marad nézőtér és színpad kezdetben jelzett viszonya: a kastélyszínpadon sziklás hegyi tájat látunk, fákkal az előtérben. A papírmásból vagy furnérlemezből készült, 18. századi metszetek vagy akvarellek stílusában hevenyészetten kifestett díszletfalak egymás elé állítva mímelnek mélységet. Később újra meg újra szem elől veszítjük a játéktérnek ezt a színházi elrendezését, „behatalunk” a mese képzelte terébe, amely nincs tekintettel többé reális térérzékelésünkre. Mint színházi nézők szem elől veszítjük, hogy mint filmnézők hogyan hová keveredtünk. Ugyanakkor a színházi szemszög vissza-visszatér, és a „díszletek” mindvégig egy mesejáték színpadi díszletei.

A librettó instrukciójától eltérően itt nem kígyó, hanem sárkány üldözi Taminót. Amikor Tamino a Sarastro-papnál tett látogatása után a „sötét éjben” egyedül maradván „hangoktól” megtudja, hogy Pamina él még, és örömeiben fuvolázni kezd, mesebeli állatok jönnek elő mindenhonnan, a sárkányhoz hasonlóan bábfilm-állatok, ember nagyságú plüssállatok: mackó, nyuszi, teknős, oroszlán, farkas, denevér. Sarastro „diadalkocsi” helyett egy kelléktárból származó, primitív, talmi római harci szekéren vonul be, amelyet hat helyett egy oroszlán húz – az is bábkarikatúra. A három kisfiú, valahányszor színre lépnek, gőzfelhőket eregető léghajón érkeznek, amely meseillusztrációkra emlékeztet. Amikor Pamina elkeseredésében meg akarja ölni magát a törrel, amelyet azért kapott anyjától, hogy Sarastrot ölje meg vele, a megmentésére érkező kisfiúk kedvesen mosolyogva nagy hőésben ereszkednek alá, és a svéd télre való tekintettel kötött sapkát, sálát, kesztyűt viselnek. Miután sikerült meggyőzniük Paminát, hogy Tamino szereti, már négyesben emelkednek föl a levegőbe, de a fiúknak kisvártatva vissza kell térniük, mert most a havas hegyi tájon, egy odvas papírmásé-fa előtt a csalódott Papageno akarja fölakasztani magát. A kisfiúk hógolyókkal dobálják meg, és varázscsengőjére emlékeztetik. Hangjaira egyszeriben nyár lesz, a fák festett leveleket növesztenek, a három kisfiú már félmeztelenül örvendezik a léghajó kosarában. Papageno egy darabig még bundában van, fején szőrme kucsmá, de amikor megkapja Papagenát, és híres duettjükre fakadnak, leszaggatják egymásról a téli ruhaneműt, mégpedig ritmusra egyes darabjait.

Az Éj királynőjének három udvarhölgye, három vonzó fiatal nő, akik dárdájukkal megölik a sárkányt, valósággal szerelmeserotikus körtáncot lejtenek Tamino körül. Bergman közeli kezen mutatja őket, külön-külön is, meg négyesben is. Mikor az Éj királynője mennydörgés közepette leereszkedik Taminóhoz, hogy elrabolt lánya kiszabadítását kérje tőle cserébe azért, amiért udvarhölgyei megmentették az életét, a sötét éjszakai fellegek közül ő is olyan közel jön a nézőhöz, mint a színpadon soha, már csak sejtelmessége és félelmetessége miatt sem. Berg-

man már itt a film kezdetén nagy nyomatékkal intonálja ábrázolásmódjának legfőbb eszközét: a közelképet. A szereplők az egész film folyamán sokkal inkább láthatók közelképeken, mint más beállításokban. Az Éj királynőjét második fellépése alkalmával, elsöprő erejű, híres koloratúrszoprán-áriája alatt is közeliben mutatja a kamera, a kékeszöld párákban valósággal ijesztő horror-figurának hatna, ha nem tudnánk már róla, hogy a maga módján mennyire szereti a lányát, és fenyegető fellépésétől ebben az alapvetően derűs, optimista filmben nem kell különösebben tartani. A Tamino/Pamina-duettek, Sarastro nagy áriája a második felvonás elején, Papageno fellépései stb. szintén nagyrészt premier plánokban láthatók. A közelkép bergmani használatának jellegzetes példája az a jelenet, amelyben Taminónak, hogy elnyerhesse Paminát, a kiállandó próbák egyikeként némának kell maradnia a szerelmes királylánnyal szemben. Kettős közelijük, amelyben mindketten a kamera felé fordulnak, egymáshoz képest mélységben kissé eltolódva, fájdalmas arcukkal a sötét háttér előtt teljesen kitöltve a képet, olyan Bergman-plán, amelyet sokszor láthattunk az előző filmekben.

A premier plánok rendszeres alkalmazása egy operafilmben elég kockázatos eljárás lehetett, hiszen az opera eredendően a néző statikus és a színpad egészét átfogó perspektíváját feltételezi, talán még inkább, mint a prózai színház. A közelképeken sokkal nagyobb szerephez jut az énekes arca, mint a színpadon, ott az énekhanghoz és a színpadi látványhoz képest akár másodlagos is lehet. Az énekesnek itt külső megjelenésével jobban fel kell keltenie a figura illúzióját, és egyben erős színészi adottságokkal is rendelkeznie kell. Az éneklés fizikai erőlködésének külső jelei nem torzíthatják el arcát. Bergman énekeseit bátran lehet közelképeken mutatni, mert nemhogy nem mutatnak előnytelenül, hanem, mondhatni, énekelve változnak át igazán az eljátszandó mesefigurákká. A legkevésbé ez talán Irma Urilla Paminájára áll amiatt, hogy ő egy kicsit idősebbnek tűnik szerepénél, de ellensúlyozza ezt rokonszenves, derűs arckifejezése – és persze szép hangja, mert azért az itt is számít.

Bergman *A varázsfuvolója* derűs, bensőséges varázsmese olyan nézőknek, mint a Mona Lisa-mosolyú kislány. Az intimítást főleg a közeliakkal éri el, de gyakran össze is kacsint a nézővel, játékosan, ironikusan meg-megtöri az illúziót, amelyet eleve nem kell nagyon komolyan venni, legfeljebb csak mint a varázslat feltételül szolgáló játékszabályt. Az udvarhölgyek, a három kisfiú vagy Papageno gyakran közvetlenül a kamerához fordulva énekelnek, vagyis egy privilegizált képzeletbeli nézőnek. Mikor Tamino a hölgyektől egy medalliont kap Pamina képével, Tamino szemével látjuk, ahogy az arckép megelevenedik, és Pamina az őt néző Taminót nézi. Nem sokkal később, áriája alatt Tamino a medallionban már nemcsak Paminát látja, hanem mögötte a szerencsén szörnyeteget is, aki fogva tartja.

Egyes áriák, duettek közben az énekesek alatt vagy felett fehér tábla vagy vászonlepedő jelenik meg, amelyre az éppen aktuális szöveg néhány, oktató célzatú, bölcselkedő mondata van felírva, persze svédül –, a didaktikus librettó ironikus relativizálásaként. Mikor Tamino belép a Bölcsesség Templomába, ott először egy lúdtollal író, ősz, szemüveges pap fogadja az íróasztalánál, körülötte és mögötte főlíánsok tömege. Az első próba, a hallgatási fogadalom helyszíne a librettó szerint olyan „csarnok”, ahol virágok nyílnak és fűpadra lehet leülni – Bergmannál Tamino és Papageno sötét várbörtönben találják magukat, ahol csontvázak és koponyák veszik körül őket. De közben ott állnak kinn a bejáratnál Sarastro jóságos papjai, akik nincsenek elragadtatva, hogy ilyen komédiázás részesei. „Teremtőm, miféle alakokat küldesz a nyakunkra” – mondja egyikük, amikor Sarastro óhajára bebocsátja a két fiatalembert a próbák házába – ennek nincs nyoma Mozartnál. Egy ilyen örökös pap bocsátja be a Papagenónak szánt Papagenát is – elsőre csúf vén banya képében. Sarastro híres áriája közben („Ó, Isis és Osiris...”) a papok nem egy pálmaligetben gyülekeznek, egy-egy pálmaággal a kezükben, hanem egy nagy hosszú asztalt ülnek körül, és a film kedvtelve mutatja külön-külön közeliken karakteres arcukat – Bergmant itt ez láthatóan jobban érdekli, mint a Testvéri Szövetség ülésének tárgya: vajon

sikerül-e Taminónak helytállnia a próbákon. A papok portréi a nézők portréira is utalhatnak, amint *A varázsfuvola* meséje és előadása között hoznak létre kapcsolatot a szünetben rögzített életképek. A film szerves részeként látjuk, amint a Sarastro szerepét játszó énekes Wagner *Parsifal*jának partitúráját tanulmányozza az öltözőjében, az *Éj királynője* dohányzik (merénylet a koloratúra-énekesnő gégéje ellen!), Pamino és Tamina sakkoznak, amit akár *A hetedik pecsétre* való játékos utalásként is érthetünk, ahol a Lovag és a Halál sakkozik a film elején.

Ingmar Bergman zseniális, de persze ironikusan értendő dramaturgiai ötlete szerint Sarastro és az Éj királynője valamikor egy pár voltak. Válásuk után a Királynő mérhetetlen gyűlölettel fordult szembe volt férjével és bosszút esküdött ellene. Vetélkedésük fő tárgya Pamina, közös lányuk. Sarastro elrabolja és fogva tartja, és bár a körülmények Paminát rettegéssel töltik el, különös tekintettel ördögi őre, Monostatos kéjsóvár terveire, valójában nincs mitől félnie, mert Sarastro jót akar neki, és ki akarja vonni bosszúszomjas anyja befolyása alól. Szintiszta válási dráma, éspedig a *Jelenetek egy házasságból* után olyan, amelyben a gyermek is fontos szerepet játszik. Bergman strindbergi gyökereire emlékeztethet, megint csak ironikusan, hogy a családi dráma mögött a férfi-nő-viszály, a nőgyűlölet motívumai is kirajzolódnak: a gonosz Éj Királynőjét csupa hízelgő-ármánykodó nő veszi körül, Sarastrót ellenben csupa jóságos és bölcs férfi. „Tehát egy asszony vezetett félre?” – kérdi az öreg pap Taminótól, amikor az szörnyetegnek, zsarnoknak nevezi a Paminát fogva tartó Sarastrót, és a boldogtalan asszonyra hivatkozik, „*kit a fájdalom s a bánat összetört.*” „*Az asszony keveset cselekszik, ám sokat fecseg. / Te ifjú, hiszel a csalfa nyelvnek?*” (MOZART és SCHIKANEDER 1981, 14–15).

Míg Mozartnál Sarastro birodalmának magasztos értékrendje, amely voltaképp a felvilágosodás fény-eszményét képviseli, végül felsőbbrendűnek és győztesnek bizonyul a sötétség asszonyi erőivel szemben, Bergmannál kicsit másképp fest a végkifejlet. Itt Tamino és Pamina egymásra találására esik a hangsúly, valamint arra, amiről Mozartnál nincs szó, hogy az

uralkodásban felváltják viszálykodó szüleiket, új rendet léptetnek életbe, amelyben férfi és nő között újra harmónia lesz. Mikor az Éj királynője eltűnik a sötétben, Sarastro is leköszön és visszavonul. Ez a gondolat már Goethénél is felbukkant, *A varázsfuvola, második rész* című töredékében: miután Sarastro a hatalma jelképét, a „diadémot” átadta a helyére lépő Taminónak, a természet „törvényének” parancsa szerint engedelmesen a zarándoksorsot választja (GOETHE 1977, 1103–1106).

HIVATKOZÁSOK

- Ingmar BERGMAN (1992), *Képek*, ford. KÚNOS László, Budapest, Európa.
 Johann Wolfgang GOETHE (1977), *Sämtliche Werke. Band 6.*, Zürich, Artemis Verlag–Deutscher Taschenbuch Verlag.
 Wolfgang Amadeus MOZART és Emanuel SCHIKANEDER (1981), *A varázsfuvola*, ford. UHRMANN György, Budapest, Hungaroton, SLPXL 12401-03, librettó-melléklet.

IMRE ZOLTÁN

Szentivánéji álmok

Peter Brook *Szentivánéji álom*-rendezését (1970) 1972-ben, nyugat-európai városokat is érintve, a British Council (BC) kelet-európai turnéra vitte, s a társulat játszott Belgrádban, Budapesten, Bukarestben, Szófiában, Zágrábban és Varsóban. Brook *Álma* viharos sikert aratott a vasfüggöny mindkét oldalán. Ennek eredményeképpen az előadás olyan időszakban és olyan világban lépett túl határokon, amikor és ahol a határok szigorú felügyelet alatt álltak. Rövid írásom az RSC kelet-európai turnéjára fókuszálva vizsgálja a színház és a színházi turnék hidegháborúban játszott szerepét.

Az *Álom* kontextusa – a hidegháború

A hidegháború időszakát gyakran bináris terminusokkal jellemzik, mintha két egymásnak feszülő, „feloldhatatlan ellentétet szembeállító erő” (NICHOLAS 2001, 3) küzdelme lett volna. Binaritásainak újragondolása nélkül azonban pusztán csak megismételjük a hidegháború retorikáját. Pontosan azért, mert a szembenállás egymástól való függésen, szükségszerűségeken és közös érdekeken alapult. A Fal két oldalán berendezkedett társadalmak eltérő világlátása azonos antropológiai horizontra épült.

Jelentős különbségek mutatkoztak ugyan a politikai gyakorlatot illetően, de mindkét rendszer az európai felvilágosodás jellemzőinek, a modernitás univerzálisnak tételezett értékeinek és az euro-centrikus világfelfogásnak a követésére épült. Mindkét rendszer antropológiai modernitása a nemzetszocializmus feletti közös győzelem tapasztalatán alapult, elkötelezett hívei voltak a tudományos haladásnak, a modernitásnak, az urbanizációnak, a technológiai fejlődésének, s egyaránt el kívánták ismerni a nevelés mindenhatóságát.

A hidegháború bináris felfogásának következményeképpen, az egymással szemben álló tömböket gyakran zárt tereként képzeljük el. A hidegháború egyik legmeglepőbb, bár szükségszerű vonása a blokkok közötti folyamatos kommunikáció és (áru és kulturális) csere volt. A tudományos, technológiai, mezőgazdasági, oktatási, információs, egészségügyi, rádiós, televíziós, filmes, színházi és sportbeli cserék nyíltan folytak a szembenálló felek országai között.

Bár a hidegháborút gyakran egységes időbeli entitásként képzeljük el, különböző szakaszait különböztethetjük meg. Azt például, amelyben a turné történt, ma „hosszú békeidőnek” nevezzük. David Williamson fejtette ki, hogy az 1964-es kubai krízis után az európai hidegháború természete megváltozott, „s a stabilitás új korszaka kezdődött. [...] Mindkét szuperhatalom, a nyugati [és keleti] országok az európai enyhülés politikáját keresték” (WILLIAMSON 2002, 113).

Az *Álom* – brit álmodók

A hidegháború egyszerre létezett politikai-katonai konfrontációként, gazdasági versenyként, és globális méretű ideológiai és kulturális versengésként. Bár a kulturális cserék a különböző nemzetiségű és politikai hovatartozású népek közvetlen kapcsolatba lépésének és politika felett állásának szellemében történtek, a prezentáció és a promóció szabta körülmények

lehetővé tették a fal mindkét oldalán a kultúrán, s elsősorban a művészetén keresztül kibontakozott (burkolt) politikai propagandát.

Ebben a tekintetben Brook *Álmán*ak kelet-európai turnéja sem volt ártatlan vállalkozás. A turné managere, Hal Rogers említette egy interjúban, hogy a BC utazási támogatást adott a társulatnak, de „kizárólag a keleti blokk városaiba” (ROGERS 1974, 19). Míg tehát a turné nyugati része üzleti vállalkozásként működött, addig a keleti rész kultúrpolitikai misszió volt. Az előadás így a brit kultúr-propaganda részeként is értelmezhető, ami a Nyugat kulturális, társadalmi és természetesen politikai eredményeit volt hivatva demonstrálni.

A BC választása tökéletesnek mondható, mivel Brook *Álmát* nemcsak a brit adminisztráció, hanem a fal mindkét oldalán lévő nézők és kritikusok is „briliáns előadásnak” tartották, amely, mint azt a Foreign and Commonwealth Office (FCO) kulturális kapcsolatok osztályának vezetője és a turné felelőse, E. V. Vines kifejtette, „számos újdonságot hoz egy már ismert darab újraértelmezésekor” (VINES 1972a). Brook produkciója majdnem azonos okokból volt sikeres egészen különböző politikai, ideológiai és társadalmi körülmények között. A legtöbb feljegyzés említette „nemzetek felettségét” (BRYDEN 1974, 17), „univerzalitását” (SHULMAN 1971, 14) és „kortársi létét” (MELCHINGER 1970, 8); „időtlenségét” (MOLNÁR GÁL 1972, 2); „játékosságát” és „a szexualitás nyílt bemutatását” (BARNES 1971, 8). Az előadás úgy tűnik megtestesítette a korszak nézőinek a modernitás, az egyetemesség, a szabadság és az időtlenség iránti álmait.

Az előadás az egyik legszembetűnőbb és egyben egyik legemlékezetesebb vonása a Sally Jacobs által tervezett fehér doboz. A rendezés, mint azt Dennis Kennedy kifejtette, szerette volna „elkerülni a viktoriánus és a balett-hagyománnyal való összekapcsolhatóságot” (KENNEDY 1993, 183). A fehér doboz a képzelet álmvilágát hangsúlyozta bármilyen a történeti, és/vagy társadalmi utalás nélkül. S ez akkor szembeötlő, ha olyan előadásokkal hasonlítjuk össze, mint Robert Lepage interkul-

turális *Álma* (Royal National Theatre, London, 1992), vagy éppen Karin Beier európai *Álma* (Düsseldorfer Schauspielhaus, 1994).

Jacobs díszletének titka éppen üressége volt, s ereje „nem adott kulturális válaszok előhívásában rejtett, hanem a képzelet felszabadításában” (KENNEDY 1993, 187). Akcióit „a fehér semmibe” helyezve, az előadás megszabadulhatott a darabhoz köthető színpadi hatáskeltés Max Reinhardt által kialakított esz-köztáratól (BROOK 1974, 25). Az előadás így megtestesítette az „üres tér” elképzelését, amelyet Brook 1968-as *Az üres tér* című könyvében fejtett ki. A tér azonban sohasem üres, hiszen mindig politikai, társadalmi, ideológiai mátrixban található, amely mindig is meghatározza a befogadást és a kizárást (ROGOFF 1998). Következésképp az előadás csupán az üres tér *illúzióját* testesítette meg, abban a korszakban, amikor a teret szorosan figyelték és minden eszközzel ellenőrizték.

A BC választása tehát ideálisnak mutatkozott a kulturális kapcsolatok határokon átvéelő ápolása terén. Ennek érdekében a BC került a direkt politizálást. Így számukra sokkhatásként jelentkezhetett, amikor megpillantották Brook dedikációját a turné programfüzetében. Ebben Brook azt hangsúlyozta, hogy

az előadást a prágai Divadlo Za Branou emlékének ajánljuk. Ennek a fontos színháznak a bezárása 1972. június 10-én, és a kortárs színházban Shakespeare egyik legjelentősebb újraértelmezőjének, a nagyszerű rendezőnek és a társulat alapítójának, Otomar Krejča tevékenységének a korlátozása veszteség a színház, a képzelet és a szabadság számára. (BROOK 1972)

A Divadlo Za Branout Krejča 1965-ben alapította a cseh kísérleti színházi mozgalom keretén belül. Ezek a színházak alternatívát állítottak a hivatalos (kő)színházakkal szemben, amelyek „nagy repertoárszínházakat jelentettek a rendezők, az ideológiai megbízottak, a párttitkárok és más ideológiai kinevezettek önkényes hatalma alatt” (CHTIGUEL 1990, 89). A Za

Branou és Krejča betiltása Gustav Hušák „normalizációjának” részét képezte, amely a Prágai Tavasz következményeként az 1970-es évek elején zajlott.

Ebben a politikai konstellációban, Brook dedikációját nem fogadták kitörő örömmel – a brit illetékesek. A budapesti nagykövetnek, R. P. Martinnak küldött levelében, Vines azt jegyezte meg, hogy

remélnünk kell, hogy a management képes lesz nyomás alatt is kitartani azon elképzelés mellett, miszerint a dedikáció pusztán az előadás rendezőjének magánvéleménye. Lehetséges lesz különbséget tenni a produkció és az előadások között. Ha ennek a brossúrának a példányai esetleg mégis bejutnak Kelet-Európába, ezzel a külső borítóval, akkor is úgy érvelhetünk, hogy csak bizonyos előadások dedikálódtak így, s a Kelet-Európában játszottak nem. (VINES 1972b)

Vines retorikája jelezte a különbséget a brit hivatalos álláspont és Brook megnyilvánulása között, úgy érvelve, hogy a dedikáció pusztán a rendező személyes meggyőződését tükrözi. Aztán megkülönböztette a produkciót és egyes előadásait, úgy érvelve, hogy csak egyes Nyugat-Európában játszott előadások voltak a Za Branounak dedikálva, a kelet-európaiak pedig – természetesen – nem. Mindennek pedig az volt a célja, amint azt Vines egy másik levelében kifejtette, hogy „elképzeltető legyen ellentmondani azon esetleges állításnak, amely arra utalna, hogy az egész produkció és az egész kelet-európai turnét a Za Branounak szenteljük” (VINES 1972c). Vines hármastagadása arra hívja fel a figyelmet, hogy minden tőle telhetőt elkövetett nehogy a BC és az FCO politikai szerepvállalása szóba kerülhessen.

A brit hivatalnokok megelőző intézkedéseket is foganatosítottak. A turné előtt, Vines osztályának egyik tagja elbeszélgetett a társulattal „a megfelelő kelet-európai viselkedésről” (VINES 1972c). Sőt a BC munkatársai csak „a program belső

részeit, azaz a külső borító nélküli részeit küldték el a kelet-európai brit kulturális attaséknak, hogy továbbadják azt a helyi színházaknak és újságoknak” (ARGILES 1972). Ennek eredményeképpen a hatalom megakadályozta az RSC-t abban, hogy a turné alatt saját programfüzetét osztogassa. Így eltérő álmai voltak Brooknak és az RSC-nek, illetve a brit illetékeseknek.

Az Álom – kelet-európai álmodók

Kelet-Európában az előadást különleges társadalom-politikai eseménynek tekintették. Magyarországon például a szocialista rezsim vezetői – Fock Jenő, Aczél György, illetve a Politikai Bizottság több tagja – a brit nagykövet, D. S. L. Dodson társaságában tekintették meg az előadást. Szigorúan bizalmas jelentésében, Dodson ki is emelte, hogy

nem tudom pontosan megmondani, hogy Fock vagy Aczél mit gondolt az előadásról. Úgy tűnt, élvezik, s azóta sem halottunk csak dicséretet azoktól a magyaroktól, akiknek végül sikerült bejutniuk a színházba. (DODSON 1972)

Dodson a bukaresti brit nagykövet jelentésére reflektált, amelyben D. R. Ashe azzal büszkélkedett, hogy ő viszont meghívást kapott a román pártvezetők hivatalos páholyába. Így Ashe pontosan tudósíthatott a hivatalos román véleményről. A román hatóságok be szeretnék tiltani, vagy legalábbis cenzúrázni akarták az előadás első felvonásának utolsó jelenetét: „a fallikus Bottom” jelenetet (ASHE 1972). A román hatóságok a szocialista világgéppel összeegyeztethetetlennek vélték a jelenet szexualitását, s pornográfiával, valamint a nyugati feslett erkölcsök nyílt terjesztésével vádolták az előadást. Végül nem cenzúrázták, mert a helyi kulturális potentát, Dimitri Popescu megnézte az előadást, s nem tartotta veszélyesnek. Egy külföldi előadás cenzúrázása furcsának tűnik, de a cenzúra

ekkoriban a kelet-európai szocialista országok normatív stratégiája volt.

Dodson arra is utalt azonban, hogy egy nyugati társulat vendégszereplése a vasfüggöny mögött anyagilag is jó üzletnek bizonyult: a jegyeket csillagászati áron adták – a feketepiacon. Magyarországon, Lengyelországban, vagy éppen Csehszlovákiában ugyan az előadást nem kívánták nyíltan cenzúrázni, de a hozzájutást itt is erősen korlátozták. Pontosan azért, mert az előadás megtekintését a hatalom a színházjegyeknek a megbízható „elvtársaknak” való szétosztásán keresztül is ellenőrizte. Következésképp eltérő álmai lehettek a kelet-európai nézőknek és a hatóságoknak.

Különböző *Álmok*

A különböző *Álmok* azt a feltevést erősítik, hogy a nyugati és a keleti tömb mind horizontálisan, mind pedig vertikálisan megosztott volt – a tömbön és egyes országain belül is. A hidegháború kortárs kutatásának tehát több figyelmet kell szentelnie a nyugati, illetve „a szovjet tömbön belüli országok specifikus összefüggéseinek” (JÜZL 1991, 31).

Brook turnéja azt is megmutatja, hogy a két tömb nem (el)zártan létezett, hiszen a hidegháború a globalizált világ részét képezte. Bár a második világháború után a nemzetközi politikai rendszer természete alapvetően megváltozott, mivel az európai világot a két szemben álló tömb határozta meg, ezen a szembenálláson belül, a nemzetközi rendszer „multi-dimenzionális maradt” (GADDIS 1997, 284).

Brook kelet-európai fogadtatása arra is felhívja a figyelmet, hogy a két tömb életében a kultúra, különösen pedig az elit-kultúra az ideológiai és politikai harc részeként szolgált. Így a két tömb a kultúrát is felhasználta ahhoz, hogy saját álmait népszerűsítse.

Ezeknek az álmoknak a komolyan vétele azért fontos, ahogy arra az amerikai történész, John Lewis Gaddis figyelmeztetett, mert „emberi döntések megértéséhez szükségünk van arra, hogy komolyan vegyük azokat az elképzeléseket, amelyekben akkor hittek” (GADDIS 1997, 287). A hidegháború vége nem katonai vereség, s nem csupán gazdasági krízis miatt következett be, hanem „a legitimitás összeomlása miatt” (283). Ehhez viszont abszolút mértékben fontos volt, hogy a rendszerváltók mit gondoltak önmagukról, rendszerükről és a fal másik oldalán állókról.

Egy turné-előadás tökéletes eszköznek bizonyult az elképzelések és álmok megosztására. Még akkor is, ha ehhez saját rendezőik megjegyzését kellett cenzúrázni. Pontosan ezzel járulhattak hozzá a kulturális cserék a szocialista tömb széteséséhez és a bipoláris világot szimbolizáló fal leomlásához.

Brook produkciója és fogadtatása megerősíti azt az előfeltevést, miszerint a hidegháború ugyannyira volt a hasonló értékek kapcsolata, mint elválasztása. A kapcsolat-az-elválasztásban időszakában Brook „univerzális színházi nyelve” (MTI 1972, 6) tökéletesnek mutatkozott. Brook és Shakespeare „egyetemes (színházi) nyelve” tökéletes reakció (ellen-metafora) a retorikailag, politikailag és fizikailag szétszabdalt, de egyben egymásra utalt világra.

Brook *Álma* így olyan univerzális „üres (álm)térnek” bizonyult a különböző háttérű nézőközönségeknek, amelybe könnyedén álmódhatták bele egyrészt saját egyedi kontextusaikat, másrészt pedig a Másikat, mint eltérő körülmények között élő, de hozzájuk teljesen hasonló lényt. Emellett Kelet-Európában az előadás (szimbolikus) menekülést is nyújtott a szocialista valóság kontextusából, azt feltételezve, hogy a szerelem, a színház, a szabadság, a képzelet, az emberi test és a szex ugyanazt jelenti a Fal mindkét oldalán.

HIVATKOZÁSOK

- J. D. K. ARGILES (1972) *levele E. V. Vinesnak*, London, 1972. augusztus 4., The National Archives, London, FCO 34/149.
- D. R. ASHE (1972) *levele J. L. Bullardnak*, London, 1972. október 31., The National Archives, London, 34/129.
- Clive BARNES (1971), *A Magical 'Midsummer Night's Dream'*, New York Times, 24 January, 1971, 27.
- Peter BROOK (1972), *Az üres tér*, Budapest, Európa.
- PETER BROOK (1974), *MSND at the Drama Desk: Peter Brook and Major Players Discuss the Production*, in LONEY (1974), 23–33.
- BROOK (1972), *Peter Brook dedikációja*, Victoria and Albert Museum, London, Production File: Midsummer Night's Dream (Brook).
- Ronald BRYDEN (1974), *A Drama Critic Introduces Peter Brook*, in LONEY 1974, 16–20.
- Olga CHTIGUEL (1990), *Without Theatre, the Czechoslovak Revolution Could Not Have Been Won*, The Drama Review, 1990/3, 88–96.
- D. S. L. DODSON (1972) *levele J. L. Bullardnak*, London, 1972. november 14., The National Archives, London, FCO 34/149.
- John Lewis GADDIS (1997), *We now know – Rethinking Cold War History*, Calderon Press, Oxford.
- Miloš JÜZL (1991), *Music and the Totalitarian Regime in Czechoslovakia*, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 1996/1, 31–51.
- Dennis KENNEDY (1993), *Looking at Shakespeare – A Visual History of Twentieth-Century Performance*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Glenn LONEY (1974) (szerk.), *Peter Brook's Production of William Shakespeare's A Midsummer Night's Dream for the Royal Shakespeare Company – Authorized Acting Edition*, Stratford-upon-Avon, The RSC és The Dramatic Publishing Company.
- S. MELCHINGER (1970), *Ein Sommernachtstraum*, Theater Heute, 1970/10, 88.
- MOLNÁR GÁL Péter (1972), *Szentivánéji álom*, Népszabadság, 1972. október 19., 2.
- Magyar Távirati Iroda [MTI] (1972), *Budapesten szerepel a Royal Shakespeare Company*, Népszava, 1972. október 17., 2.
- Lorraine NICHOLAS (2001), *Fellow travellers: Dance and British Cold War Politics in the Early 1950s*, Dance Research, 2001/2, 83–105.
- Hal ROGERS (1974), *Company Manager, House-Father, And Stage manager for a Dream*, in LONEY 1974, 99–102.

- Irit ROGOFF (1998), *Studying visual culture*, in Irit ROGOFF (szerk.), *The Visual Culture Reader*, London–New York, Routledge, 1998, 14–26.
- Milton SHULMAN (1971), *Peter Brook's Flying Circus*, The Evening Standard, 1971. június 11., 14.
- E. V. VINES (1972a) *levele J. A. Dobbs-nak*, Moszkva, 1972. november 13., The National Archives, London, BW 1/606.
- E. V. VINES (1972b) *levele R. P. Martinnak*, Budapest, 1972. augusztus 7., The National Archives, London, FCO 34/149.
- E. V. VINES (1972c) *levele John Argilesnak*, London, 1972. augusztus 2., The National Archives, London, FCO 34/149.
- David WILLIAMSON (2002), *Europe and the Cold War, 1945–91*, London, Hodder és Stoughton.

JÁKFALVI MAGDOLNA

A nemzet képe

Patrice Chéreau *Phaedra-rendezése*

„N'allons point plus avant. Demeurons.”
(*Phèdre*, vers 153)

Racine *Phaedra* című, utolsó világi tragédiájában a címsze-replőhöz köthető bűn sem morálisan, sem társadalmilag, sem érzelmileg nem értelmezhető fogalom. Ezért évszázadokon át a bűn ábrázolhatatlan szexuális bűnként képzett üres helyet a színpadokon, s a színházi konvenciókat a közösségi rendre feszítő *vraisemblance* és *bienscéance* technikája egyre öregebb *Phaedrákban* tudta csak láttatni bűnnek a vágyat. Roland Barthes legendásan könnyed értelmezése bűnként a kimondás aktusát értelmezi, ugyanakkor világos minden színházi eseménykor, hogy a színházi előadásban éppen a nem-kimondás lehetetlensége manifesztálódik (BARTHES 1963, 110).

Patrice Chéreau 2003-ban az átépítésre váró Odéon Színház külkerületi bérhangárjában, az Atelier Berthier-ben megrendezi Racine *Phaedráját*, s ezzel Párizs kulturális közepéből, a Luxembourg kert és a Szenátus mellől kitelepíti Franciaország s Európa legyik legerősebb alkotóközösségét. Nem mellesleg a színház teljes neve Jean-Louis Barrault igazgatása óta magában foglalja Európáét is (Odéon, Théâtre de l'Europe), s ezzel

a földrajzi és időbeli mozdulással az előadás leginkább a nemzeti identitás átmozgatásának jelenségét teátralizálja.

A francia nemzeti identitás a magyar felől nézve évszázadok óta erős és kikezddhetetlen, kulturális emlékezete konszenzuális, egységes nyelvi biztonságát az abszolutista monarchia megteremtette. A közjogilag is újraformálódó Európa működése azonban átalakítja a nemzetre vonatkozó gondolati sémákat, még akkora nemzet esetében is, mint az Európa utolsó ezer éves történetében végig vezető, gyarmatosító szerepet vivő francia.

Az előadásra a Párizson belüli deklasszáló átmozgatáson túl nehéz értelmezői terheket rakott a színházi munkákat évek óta visszautasító rendező, Patrice Chéreau coming backje. Chéreau 1994-ben bemutatta *Margó királynő* című botrányos és felkavaró filmjét, melyben a Szent Bertalan éjszakájának rémtetteit nem kizárólag a filmes effektek lehetőségeivel ábrázolta, hanem a közösségi analízis technikáját is erősen alkalmazta. Egyetlen példa: a 16. századi Párizs mocskos utcáin a hullák úgy hevernek, mint az ohrdrufi koncentrációs tábor felszabadulásakor készült képeken. A csontsovány, kínzott testeken valami szürke rongy gyűrődik, a hullák mellett lép a fehér ruhás királynő, vér csak őt festi. Chéreau itt egyrészt önidéz az 1980-as bayreuthi *Ringjéből*, ahol a walkürok lovaglás helyett hullákat vonszolnak Richard Peduzzi krematóriumnak mutatott Turner-sziklája köré, másrészt folyamatosan emlékeztet: az egyesülő Európának ki kell mondania mindazt, ami múltját alkotja.

A ki nem mondás drámája, a *Phaedra* az a klasszikus tragédia, mellyel Chéreau újra a színpadon feszegeti a nemzeti kulturális identitásnak nevezett értelmezői mozgástér kereteit. Chéreau hosszú évekkel korábban, Koltès halálakor elhagyta ezt a médiát, mert Koltès után nincs érvényes dramatikusszöveg, nyilatkozta (CHÉREAU 1973, 23). A *Margó királynő* és az *Intimitás* után a Théâtre de l'Europe kiköltöztetett státusza mégis elég, metaforikusságában is sokértelmű lehetőséget kínált, hogy a jelen idejű színházi fogalmazás újra vonzza. A Cannes-nyertes filmek különleges erejű képei a test mediali-

tásáról erős narratívát képeznek a *Phaedra* köré is, főként, hogy mindehhez, vagyis a racine-i szövegben rejlő „érzéki (chanelle) igazsághoz” a rendező a „(fel)olvasásban rejlő örömet” tár-
sítja (BLOT 2010, 156).

Úgy tűnik, a ki nem mondás tragédiája még Chéreau rendezésekor is legerősebb olvasatként az érzékek felőli olvasatot kínálja, az azonnali kritikák, a színészi vallomások is ezt támasztják alá (GODARD 1977, 24). A *Margó királynő* felőli közélet ugyan az érzékek, a szexualitás, majd a boszorkányság és a nimfomania képeit kedveli, de túllépve a katolikus királynő vallásháborút kiváltó történetén a bemutató után pár évvel néhány elemzés már észleli, hogy *Phaedra* és *Margó* fikciós státusza egyező: mindketten nők, hatalmat birtokolnak és képviselnek, s testi vágyaik kielégítése tiltott cselekmény, a róluk való beszéd bűn. De azt, hogy a hatalom és a női státusz a nemzeti identitás meglehetősen képlékeny gyurmájába nyomódik, azt amerikai és angolszász értelmezők vetik fel először (HUMBERT 2002, 227). Chéreau a hatalom és a nő viszonyrendjének újrágondolásakor olyannyira provokálja a francia kollektív emlékezetet, hogy a francia kritika egyszerűen nem látja, mi történik a színpadon. Chéreau a ki nem mondás tragédiájával a kimondást provokálná, de félrenézést idéz elő.

A félrenézés pszichózisa annak ellenére elindul, hogy Chéreau ebben a hideg talált térben, a Berthier hangárában egy másik talált tér naturalizmusát kölcsönzi. Miként a nanterre-i és marseilles-i szerelőcsarnokokban, ahol az elhagyatottság brutalitása fogta körbe Koltès poézisát a kilencvenes évekbeli rendezéseiben, most Racine alexandrinusai visszahangoznak egy elhagyott út, talán egy félkész autópálya mellett. Chéreau a feltört beton morzsalékán játszatja a klasszikus tragédiát, s a térszerkezet a félrenézést, annak minden nézői trükkjét igyekszik lehetetlenné tenni. Az út, az autópálya üres sávját két oldalról épített nézőtér kíséri, a nézők egymást látják, egymást nézik majd három órán át, s a biodíszlet a közösség jelenlétét a retinába vési (BENHAMOU 2004, 341). Az előadásról készült

Metge-felvétel ráadásul hangsúlyozza ezt a bergmani *Varázsfu-*
vola film óta tematizált, mutatott nézőséget.

A félrenézést nehezíti, hogy Chéreau hosszú évek óta reflektorral irányítja a nézői tekintetet. Miként a filmes kamera, a játéktérben fejpép kíséri a színész testét, de csak azét, akit láttatni akar az előadás. Az úton végig mindenki jelen van, de nem mindenki látszik.

Az úton lét állapota itt is szcenikai ideiglenességgel társul. Az út egyik végét palota zárja, jellegzetes Peduzzi-omrozmálylik, mely a gótikus városészlelés tapasztalatát működtetve végtelen, felfelé irányuló kiterjesztést sejtet, de a masszív kőépítmény képe egyetlen kortörténeti pillanathoz sem köthető. Az út másik vége nyitott, beláthatatlan feketeség, inenn érkezik Hippolytos, Theraménész, Théseus. Az úton pár könnyű műanyag szék, mintha a nézősorokból emelték volna ki, a tekintetet és a mozgást minden a palota felé tereli.

S ezt az utat végigjárva Chéreau a közösség elé citálja a francia nemzeti lét toposzait a francia forradalom hármasszavától, a trikolor színein át a szabadság ikonjáig, Marianne-ig, miközben a francia polgári lét alapjait megteremtő, az ideológiáját megformáló 17. század legismertebb, legterheltebb nemzeti szövegét mondja el szinte sorról sorra. A francia kritika mégis *Phaedra* vágyáról beszél, mert a többi annyira provokál, hogy igazán félre kell nézni.

Világos, egyetlen este után is, hogy a „liberté, égalité, fraternité” hármására írható nemzeti toposz építi fel és szedi szét az előadást. Magát a nemzetet három férfi, Théseus, Hippolytos és Theraménész alkotja. A király piros, fia fehér, a nevelő kék egyszínű kabátban, nadrágban a nemzethez tartozás képét mutatja. Théseus harmadik felvonásbeli beléptéig a nemzet nem is áll fel, s nem is helyeződik azon kívül *Phaedra*, aki fekete, sötétszürke selyemben mozog. A király beléptekor áll renddé össze a nemzet, teremődik meg a közösség. *Phaedra*, a királynő nem része a trikolornak, nem része a fraternitének, hiszen soeur (nővér, apáca, de nem testvér). *Phaedra*nak nem

jut a szabadságból (liberté), mert él a férje, sem az egyenlőségből (égalité), hiszen már az első beléptekor földre sújtja Vénusz átka, s míg a nemzetet alkotó férfiak délcegen járnak, futnak, addig ő földre rogy, hason kúszik, s így is hal meg, az út porában.

Chéreau a liberális nemzet hármását alkotó három férfi történetével fonja körbe Phaedrát. A Théseust játszó Pascal Gregory a legismertebb Chéreau-színész. Koltès enigmatikus darabjában, a *Gyapotföldek magányában*, amit Chéreau háromszor is megrendezett és eljátszott vele, a közegéből kitévedt dealert alakította. Ez a Pascal Gregory, a francia színházi emlékezetben a dealer figurája ölti magára most újra a nagy tévelygő szerepét, a rejtélyes Théseust, a királyt. Már a gondosan felépített entrée is egy rejtőzködő dealeré: a király megkerüli a saját helyét kijelölő fénykört (nem lép saját fényébe), fél és fáradt, s nemcsak verbálisan nem érti, hová szalad szét egész „bomlott családja”, de játéktechnikájából is a megtörtség és az elesettség nem királyi mozzanatait helyezi előtérbe.

A Hippolytost játszó Eric Ruf a remegő fiú, az örökös, aki minden beléptekor már szalad is elfele, félelem és vibráló indulatok uralják mozgását, akár egy függőnél. Chéreau rendezésében Hippolytos jó harmincas, s így a tehetelenség, az Y generáció bezártsága és mesterséges világa manifesztálódik a szereposztásban. Chéreau szerint „on est dans un monde où les pères sont plus forts que les fils, ils les tuent” (GODARD 2007, 258).

A nemzetalkotó férfiak közül a harmadik, a nevelő, Theraménész, akit Michel Duchaussoy játszik. A színész egyrészt Marlon Brando keresztapájának francia hangja, ez a hang emlékezetben definitív karakterré teszi a nevelőt, ráadásul a hetvenes évektől detektív TV-sorozatok sztárja, de ő az egyetlen nemzetis színész a Comédie Française-ből, akinek az alexandrinusban folytatott beszéd mestersége. Theraménész Chéreau-nál a nemzet nyomozója, narrátor és hírhozó, jelmezének kék színe erre is tereli a trikolór jelentését: rendőr is ő, aki erővel és legfőképpen információval bír távoli, színen kívüli eseményekről.

Az előadás félrenézését a nyelv és az alexandrinus segítette, ha nem kiváltotta, mondhatnánk, hogy az alexandrinus a francia kultúra egyik legrégebben félrenézett eleme. A közösségi emlékezetben a közoktatás általánossá válásával terjedt az alexandrinus, ez a leghosszabb és a legnehezebben mondható, ám a nemzeti büszkeséget is kiharcoló drámai nyelv. A francia érettségire készülők még ma is Phaedra monológján tanulják az alexandrinus helyes énekelt ejtését, a néma e-k ritmusát, mindez a fordításban olvasott szövegekben nem követhető, miként a több mint száz éve jelenlévő központosítási hibákból adódó félreértések sem. Azért is angolszász elemzők látták meg Chéreau előadásában a vágy–bűn–Phaedra viszonyon túl a hatalmi játékokra rímelő nyelvet (REINELT 2001, 380), mert őket nem kötötte a memoriterek guzsaja.

Tudjuk, hogy az alexandrinus énektechnikáját a 19. századi kiadványok hozták létre és őrizték, hiszen az iskolai képzés, a latinos műveltség alapjait ekkor válogatták és formázták a morálisan helyesnek vélt pedagógiai célokra. A filléres kiadások így pontokkal, rengeteg értelemző pontosvesszővel, felkiáltójellel tagolták a klasszikus szövegeket, míg az egyetlen, kizárólagosan érthető gondolatra egyszerűsített szöveg megtanulhatóvá vált minden kisiskolásnak. Ezeket a tanítható, egyetlen értelmezést központosítással sugalló népszerű kiadványokat 1999-ben a Pléiade kritikai kiadásai tették helyére. Ekkortól látjuk egyáltalán, hogy Racine-nál az alexandrinus a muzikalitás metasztiját, a többes jelentés vonzó poétika lehetőségét alkotja meg. 1999-ben hirtelen csak kérdőjel és pont és vessző lett az írásjeldömping után, s már ettől a szöveg szellősebb, értelmezhetőbb, szabadabban énekelhető lett. Chéreau egyszerűen visszavezeti a beszédhez az alexandrinust (DREYFUS 2003, 5), mikor nyitott retorikai alakzatokká rendezi (BLOT 2010, 108–109). Ezért lett jelentésszerű a mondat, hogy Chéreau százszor is felolvasta a *Phaedrát*, mert csak így hallhatta meg a gondolatot a memoriterek után (BLOT 2010, 124).

A nemzeti identitás gondolatát, a szabadság női képét Chéreau kitartott, enigmatikus pillanatát merevítette: Dominique

Blanc Phaedra szerepében úgy tárja meztelen mellét Hippolytos tőre hegyének, miként Delacroix ábrázolta 1830-as forradalmi giccsé érett tablóján Marianne-t.

A szabadság teste a teátralizálás tárgya, és a nemzet képe így 2003-ban a nemzeten kívül jön létre.

HIVATKOZÁSOK

- Roland BARTHES (1963), *Sur Racine*, Paris, Seuil, 109–115.
- Anne-Francoise BENHAMOU (2004), *Patrice Chéreau: La chair du visible*, in Béatrice PICON-VALLIN (szerk.), *La scène et les images. Les voies de la création théâtrales* 21, Paris, CNRS, 341–361.
- Marie-Laure BLOT (szerk.) (2010), *Patrice Chéreau: Transversales. Théâtre, cinéma, opéra*, Lormont, Le Bord de l'Eau.
- David BRADBY (1997), *Bernard-Marie Koltès: Chronology, Contexts, Connections*, *New Theatre Quarterly*, 13 (49), 69–90.
- Patrice CHÉREAU (1973), *La Mousse, l'écume*, *Travail Théâtral*, 1973/11, 3–26.
- Alain DREYFUS (2003), *Patrice Chéreau*, *Théâtres*, 6, décembre–janvier.
- Colette GODARD (1977), *Patrice Chéreau: Poets Invent the Future*, *TDR: The Drama Review*, 21 (2), 22–44.
- Colette GODARD (2007), *Patrice Chéreau. Un trajet*, Paris, Édition du Rocher.
- Brigitte HUMBERT (2002), *Emotion, Modernisation, and Female Emancipation in Patrice Chéreau's Queen Margot*, *Quarterly Review of Film and Video*, 19 (3), 223–235.
- Janelle REINEL (2001), *Performing Europe: Identity Formation for a „New Europe”*, *Theatre Journal*, 53 (3), 365–387.

KÉKESI KUN ÁRPÁD

Az „éltető gyűlölet” tragikuma

Székely Gábor: A mizantróp, 1988

Az elemzés a digitális színháztörténetet író Philther-projekt (vö. JÁKFAI és KÉKESI KUN 2012) számára készült, amelyet részben *A magyar irodalom története* inspirált.

Az előadás színházkulturális kontextusa

A mizantróp a Katona József Színház nagy nemzetközi sikereinek időszakában született, a társulatot 1982–89 között igazgató Székely Gábor utolsó ottani rendezéseként.¹ Tökéletesen példázza a Székely-érában színre került Katonás előadások szakmai maximalizmusát és látens politikusságát, egy társadalmi problémákat meg nem kerülő, sőt a nyolcvanas évek első nyilvánosságában a lehető legárnyaltabban tematizáló színház közös gondolkodásra készítő elszántságát. A rendszerváltás előtt

¹ Molière: *A mizantróp*; Katona József Színház; Bemutató: 1988. november 11.; Rendező: Székely Gábor; Fordító: Petri György; Dramaturg: Fodor Géza; Dísztet: Antal Csaba; Jelmez: Szakács Györgyi; Színészek: Cserhalmi György (Alceste), Udvaros Dorottya (Célimène), Máté Gábor (Philinte), Balkay Géza (Oronte), Bertalan Ágnes f. h. (Éliante), Bodnár Erika (Arsinoé), Varga Zoltán (Acaste), Bán János (Clitandre), Horváth József (Du Bois), Hollósi Frigyes (Basque), Csendes Olivér f. h. (Tiszt).

nem sokkal, egy korántsem forradalmi évtized végén a „kettős beszéd” tárgyává tette a társadalmi romlással együtt járó erkölcsi amortizációt, és a historizáló rendezés köntösében, az áthallás mechanizmusára építve szólt közállapotainkról a megtűrt klasszikuson keresztül.² A szólás elevenségét, a „Két seb a két szemem. Ez a világ rohad. / Nem merek szétnézni, mert elhányom magamat.” (MOLIÈRE 1995, 146) jellegű fogalmazás energikusságát elsőrendűen Petri György fordítása biztosította, szoros szálakkal kapcsolódva költészetének megannyi részletéhez.³ A leplezetlenül „feltolakodó undor” (Petri) pedig Ascher Tamás három évvel korábbi *Három nővére*hez hasonló erővel adott hangot az „itt nem lehet élni” kétségbeesésének.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Petri ma is használt, kivételes erejű Molière-változata leváltotta Szabó Lőrinc (1954) és Mészöly Dezső (1971) kifogástalan versezetű tolmácsolásait. Formai helyett gondolati szabatoságra tört: nem aktualizált, hanem egyértelművé tette Alceste indulatát, kiiktatva a darab megannyi, Molière korát túl nem élő problémáját.⁴ Eltűnt a retorikai körülményesség – a beszéd

² A recenzensek között akadt, aki az alceste-i gyűlölet tárgyat közhelyesen „egy eszményeket, eszméket, meggyőződéseket és hiteket megunt kacatként félresöpörő világban” lokalizálta (SZÁNTÓ 1988, 8). Mások pontosan megfogalmazták, hogy ez esetben „az egyéni és társadalmi cselekvés ma legégetőbb gondjairól” (BARTA 1988, 9), „a viszonyaink között egyre inkább elhatalmasodó mentálhigiéniai romlásról” (KOLTAI 1989, 8) és „a megalkuvás konszenzusáról” (ALMÁSI, 1988) van szó. S volt, aki egyértelművé tette, hogy „Cserhalmi György Alceste-et játszik, mégis a mai magyar szellemi és közélet száz és száz alakját játssza” (TARJÁN 1989, 22).

³ Lásd például az *Elektra* kifakadását a tragikus görög triász mindhárom tagja által földolgozott mítosz hősnőjének perszónáján keresztül (PETRI 1991, 248–249).

⁴ Vö. a (nem mellékesen) Petri költészetéről monográfiát író Fodor Gé-

mindazon fordulata, amely nem a mondandót szolgálja –, az általános tegezés és a nyers szófordulatok pedig ismerőssé hangozták a párbeszédet, amelyek úgy visszhangozzák „az udvar” kifejezést, ahogy az intézményes szocializmus vonatkozásában használjuk „a rendszert”. Székely rendezésének *sine qua non*jaként, Petri fordítása a viselkedés maiságát is implikálta, főleg, hogy a jellemkomédia hatásmechanizmusát fölülírva a mizantropiát „az éltető gyűlöletté” transzformálta.⁵ Fodor Géza több mint dramaturgi segédletével Alceste már-már tragikus hőssé vált, aki – a Molière korára utaló mozzanatok kiszűrése következtében – a nézők kortársának tűnő, önemésztő intellektuelként kiáltotta világgá ellenszenvét az őt körülvevő világgal és alakokkal szemben.⁶

A rendezés

Noha több recenzens említi „az előadáson átsütő személyességet” (RÓNA 1988, 8), a Katona *Mizantrop*jában izzó harag nem

zának a megállapításával: „Egy olyan színházi produkció szempontjából [...], amely Alceste problematikájának és indulatának aktualitását szeretné [...] vehemensen megjeleníteni, a formahű fordításnak súlyos tehertételei vannak. [...] Az a problematika és indulat [...], amelynek a mi »élményünk és vízióink« kifejezést keres, a molière-ihez képest artikulálatlan, és nem hozható a klasszikus stílus tiszta formájára” (FODOR 1988, 11).

⁵ Vö. „1 (objektíve) Az egyik fél, a másik fél / egymástól egyre jobban fél: / így alkothatnak oly egészet, / melyben nincs helye semmi résznek. 2 (szubjektíve) Egy nap majd ébredünk mindent feledve, / szívünkben nem lelünk az éltető gyűlöletre. / A nap, amikor elvész mindenünk. / Ha jönne is, elkésztett már a Hír: / zsugorodunk, mint az égő papír.” (Petri György: *Két töredék a Brezsnjev-érából* – PETRI 1991, 281.)

⁶ Ebből a szempontból sokatmondó Fodor Géza azon megjegyzése, hogy „a [1789-es] forradalom felé haladva Alceste mindinkább a fennállóval való szembenállás pozitív hőségévé vált, mígnem Camille Desmoulins egyenesen jakobinusnak nevezte” (FODOR 1988, 5).

az alkotók individuális elégedetlensége miatt, inkább azon, a társadalmi léttel perlekedő, az embergyűlölet okait firtató, konzekvens színházi gondolkodás példaként lett hangsúlyos, amely előadások egész sorába illesztette az 1988-as bemutatót. Párjának tekinthetjük Székely szolnoki *Athéni Timonját* (1976), Katonás *Coriolanusát* (1985) és Új Színház-i – utolsó rendezéseként színre került – *Ivanovját* (1996), közvetlen (nem csak időrend szerinti) előzményének pedig a *Catullusát* (1987). E rendíthetetlen érdeklődés következményeként nyert *A mizantrópja* is komor felhangokat – korántsem unikálisan persze, hanem évszázados tradícióhoz csatlakozva⁷ –, és mozdult el a tragikomédia irányába. Vámos László 1971-es, Madách Kamará-beli verziójával szemben Székely rendezése nem aktualizált a külsőségek tekintetében, ideotextuális (Patrice Pavis) jellegénél fogva mégis a jelenről mondott ítéletet. A torokszorító interpretáció a Székelyt jellemző tūpontos színészvezetés, a szolidan historizáló látvány és a maian élénk játék találó megoldásai által került közvetítésre, „rendkívül tisztán végigvitt stílusegységgel” (ALMÁSI 1988, 7).

Színészi játék

A rendezés a dráma színészi tolmácsolására koncentrált: a színészi munkát egyrészt a helyzetek, az alakok és viszonyaik lélektanilag motivált és hitelesített felfedése jellemezte, az átélés jegyében, már-már a modern hazai Csehov-játszás keretei közé helyezve Molière-t.⁸ Másrészt, a klasszicista játék teljes ellen-

⁷ Vö. „Rousseau-val [a d'Alembert-nak írt levelével] kezdődik Alceste tragikussá váló ártértelezése és ártértékelése” (FODOR 1988, 2).

⁸ Antal Csaba „verandára is emlékeztető folyosórendszere” (TARJÁN 1989, 21) akár egy Csehov-előadás díszleteként is funkcionálhatott volna, a rivaldánál elhelyezett pad pedig – amelyen a nézőknek háttal foglaltak helyet a színészek – a Moszkvai Művész Színház 1898-as *Sirá-*

téteként, a folyamatos mozgás határozta meg, „a mi hektikus életritmusunknak”, „elsietett élettempónknak”, „hisztérikus gondolkodásmódunknak” megfelelő attitűd kifejezésekként (FODOR 1988, 11). Cserhalmi György Alceste-alakításában nem a magatartás nevetésre készítő – a mizantrópnak a fősvényhez, a tartuffe-höz, a képzelt beteghez hasonló – különbségei kerültek előtérbe, hanem a környezetével folytatott erkölcsi csatározások ambivalenciái és elvesztésük tragikussága. Testében hordozva a már eljátszott tragikus hősök emlékét, Cserhalmi zsebre dugott keze és behúzott nyaka, nyurga alakjának szökkenései, gyakori leguggolásai, lefekvései révén nagyformátumú, ismerős alakot teremtett, és „mai szorongásai, modern neurózisai színezt[ték] a figurát” (CSÁKI 1988, 14). „Századvégi embergyűlölőjében” Sarkadi Imrétől Hajnóczy Péterig a kortárs magyar irodalom megannyi „kiégett és meggyötört, hisztériára hajlamos” önsorsrontója fölsejlett (FÖLDES, 1988, 21), nem egyszerűen a kivonulást, hanem a sejtetett öngyilkosságot választva végül. Célimène-ként Udvaros Dorottya éppoly rafináltan érzékeltette az Alceste iránti szerelmet és féltést, mint az Alceste által gyűlölt látszatokhoz fűződő szálak eltéphetetlenségét: kettejük összekapaszkodásai és összezsapásai mintha a *Nem félünk a farkastól* tapasztalatával kerültek volna megformálásra. Az *ensemble* játék kiegyensúlyozottságának megfelelően a recenzensek kiemelték Máté Gábor Philinte-jének „amőbaszerű tartásnélküliségét” (KOLTAI 1988, 12) és „napi kompromisszumainkhoz, apró kis csalásainkhoz” közelebb állóra, „jóval vonzóbbra, emberibbre” formáltságát (ALMÁSI 1988, 7), Balkay Géza Oronte-jának a főhőst „a kabinetalakítás tökélyében és virtuozításában is ellentétező” voltát (TARJÁN 1989, 22), valamint Bodnár Erika és Bertalan Ágnes sikeres törekvéseit szerepeik egyoldalúságának kibillentésére.

lyának (pontosabban első felvonásának) nevezetes térbeli megoldását idézte, a Sztanyiszlavszkij jegyében fogant játék jeleként.

Színházi látvány és hangzás

Antal Csaba díszlete nem historizált és nem modernizált, inkább „valamiféle stilizált klasszicizmust” juttatott érvényre (KOLTAI 1988, 12): a színpad fölé kazettás mennyezet borult, de nem lógtak róla csillárok, a teret piszkosfehér üvegajtók rengetege zárta le, de nem nyíltak mögötte és mellette helyiségek. A scenográfia metaforikusságát, egyben interpretációs erejét fokozta, hogy a díszlet, amelynek lényeges jellemzője volt az áttekinthetatlenség, a felvonások között fokozatosan háttérbe húzódott, végül bal oldali nyúlványát leszámítva eltűnt. „Mint tér, színházi térként vég[ezte]” (TARJÁN 1989, 21), s ugyan a tisztánlátás drámabeli igényének növekedésével egyenes arányban kitisztult és lecsupaszodott, teatralitása csak még nyilvánvalóbbá vált: a belógó bársonyfüggöny, a világítás effektusai, Arsinoé és a bárók zenére történő bevonulása a (mindent vagy semmit) leleplező levéllel, a színháziasság és egyben az átláthatatlanság megszüntethetlenségét jelezték. A tér periferikus eleme volt a színpad bal sarkában, a földön heverő csillár, amely mellé Alceste többször lekuporodott, és leégett gyertyáit meggyújtotta. E csillár színházi jellé tételének (a szignifikáció folyamatába kapcsolásának) alternatívái az előadás egyébként egységesen pozitív kritikai recepciójának beszédes disztigáló tényezői. Volt, aki nem is regisztrálta, volt, aki értelmetlennek vélte,⁹ volt, aki kizárólag az előadás körén belül vonta értelmezés alá,¹⁰ és volt, aki annak holdudvarát tekintve emelte ki.¹¹ Ez utóbbi közelítés kellő hangsúlyt adott egy olyan elemnek, amely

⁹ Vö. „a földre helyezett csillárnak – és a vele való, ismétlődő színészi foglalatosságnak – még ennyi funkcióját sem fedeztem fel” (FÖLDES 1988, 21).

¹⁰ Vö. Cserhalmi Alceste-je „elhanyaglik, padlóra kerül – többször is fekvé gyújtogatja a leengedett gyertyás csillár lángjait, mintha egyetlen gyufaszálatól remélné, hogy világosság lesz a földön” (TARJÁN 1989, 21).

¹¹ Vö. „A színpadon egy csillár pislákoló fénye alig világít. Alceste minduntalan egy másik csillárral babrál, több fényt próbál előcsalogatni belőle; egy ideig gyújtogatja a gyertyákat, majd lemondóan rálegyint

a rendezés irányultságát tekintve akár annak emblémájaként is felfogható, hiszen szemléletessé tette a leemelt (földközelivé tett) klasszicitást, szakrális szimbolikával jelezte a gyertyagyújtást az eltávozott lelkekért,¹² politikai allegorikussággal pedig a helyzet totális tönkremetségét. A díszlettel összhangban a jelmezek is Molière korát idézték, de csak a szabásuk által: díszítéseik visszafogottsága és sötétbe hajló színeik felfüggesztették archaizáló karakterüket. Alceste barna kordbársony zsakettje és térdnadrágja pedig a szín és a matéria által éppenséggel az 1980-as évek kedvelt értelmiségi viseletére utalt. A zenei bejátszásoknak, például a legelején Wagner *Tannhäuser*-nyitányának csupán hangulati funkciója volt, az akusztikus hatás szempontjából viszont fontosabbnak bizonyult a padló enyhe recsegése, amely – akárcsak a *Három nővér* esetében, amelynek első három felvonása egy ház emeletén játszódik – a járófelület és az azt biztosító építmény porózusságát sejtette.

Az előadás hatástörténete

Jóllehet *A mizantróp* az 1980-as évek Katona József Színházának egyik csúcsteljesítménye volt, a többi nevezetes produkcióhoz képest viszonylag kevés, mindössze 47 előadást ért meg. Ennek oka nem annyira az 1989-es események hatásában, a rendezés

a műveletre és abbahagyja. Igaza van: ez a csillár – leszakadt” (CSÁKI 1988, 14).

¹² Vö. „Cserhalmi Molière-t játszik, ám valahol (például) Latinovits Zoltánt, Bódy Gábort is játszik. Negyvenévesen, ereje teljében [...] jellegzetes nemzedéki hős, egy korábbi és egy következő generációnak is médiuma” (TARJÁN 1989, 22). *A mizantróp* bemutatója után hat héttel hatásvadász módon tette meg ezt a gesztust Verebes István Radnóti Színház-i, szimplán *Johanna* címmel játszott Shaw-rendezése, amelynek vége után a nézőket a távolabbi és közelebbi múlt tragikusan elhunyt magyar nagyjainak portréi fogadták az előcsarnokban, előttük lobogó gyertyákkal, Demjén Ferenc *Gyertyák* című slágerével.

ideotextuális erejének csorbulásában keresendő, inkább abban a tényben, hogy Székely Gábor és Cserhalmi György az 1988–89-es évad végén távoztak a társulattól, amelyet követően már csak fél évig (1990 márciusáig) élt a produkció. Egyedül Moszkvában szerepelt vendégjátékon, a külföldi színházcsinálók és újságírók viszont Budapesten látták egy szakmai találkozó keretében. A „százszázalékos színházként” emlegetett (BARABÁS 1988, 6), egyöntetűen „mesterinek” (BARTA 1988, 9), „fantasztikusan jónak” (KOLTAI 1989, 8) minősített előadásért Székely megkapta a Színkritikusok díját a legjobb rendezés kategóriájában, Szakács Györgyi pedig többek között ezért vehette át a legjobb jelmeztervezőnek járó díjat. A bemutató és Petri fordítása felhívta a figyelmet Molière darabjára, amelyet 1971-es, Gábor Miklóssal és Domján Edittel készült előadása után csupán az Ódry Színpadon vittek színre három alkalommal, az elmúlt két és fél évtizedben viszont már bő két tucat bemutatót ért meg, többek között Ascher Tamás (Kaposvár, 1991), Tompa Gábor (Kolozsvár, 2000) és Schilling Árpád (Kréta kör, 2004) rendezésében. A Katonát 1989–2011 között igazgató Zsámbéki Gábor pedig éppúgy *A mizantróppal* távozott a színház éléről, mint elődje, rendezését pedig ott kezdte, ahol Székely befejezte: a pőre színpadon. Hogy aztán az ő, a társadalomból való kivonulást választó Alceste-je hajléktalanként végezze, alig néhány négyzetméternyi limlom közé zárva.

HIVATKOZÁSOK

- ALMÁSI Miklós (1988), *Szeressétek az embergyűlölőt!* Népszabadság, 1988. november 30., 7.
- BARABÁS Tamás (1988), *A mizantróp*, Esti Hírlap, 1988. november 25., 6.
- BARTA András (1988), *Alceste, korunk hőse*, Magyar Nemzet, 1988. december 29., 9.
- CSÁKI Judit (1988), „Ez a világ – rohad”. *A mizantróp a Katona József Színházban*, Új Tükör, 1988. november 27., 14.
- FODOR Géza (1988), *Mizantróp-változat*, in Molière: *A mizantróp*, a Katona József Színház előadásának műsorfüzete, 1988. november.

- FÖLDES Anna (1988), *A mizantróp, ma*, Nők Lapja, 1988. december 3., 20–21.
- JÁKFAI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád (2012), *Digitális színházi kánon*, Jelenkor, 2012/6, 621–623.
- KOLTAI Tamás (1988), *A tökélyre vágó magányossága*, Élet és Irodalom, 1988. november 25., 12.
- KOLTAI Tamás (1989), *Újranéző*, Képes 7, 1989. április 8., 8.
- MOLIÈRE (1995), *Drámák. Petri György fordításában*, Pécs, Jelenkor.
- PETRI György (1991), *Petri György versei*, Budapest, Szépirodalmi.
- RÓNA Katalin (1988), *A mizantróp*, Film Színház Muzsika, 1988. november 19., 6.
- SZÁNTÓ Erika (1988), *Karzat*, Képes 7, 1988. december 3., 8.
- TARJÁN Tamás (1989), *Odi et amo*, Színház, 1989/2, 20–23.

BUDA ATTILA

Miről mesél Barbarina f-moll kavatinája?

„Olyan, mint egy komoly, gyakran szomorú szerető, akit azonban éppen szomorúsága miatt, csak annál jobban szeretünk” – mondja Stendhal Mozartról, s kérdéses, hogy ennél pontosabban meg lehet-e fogalmazni zenéje lényegét. A szívszorítóan rövid életű csodagyerek, a kamaszkorát éppen kinövő ifjú felnőtt, aki legalább olyan szellemi elhagyatottságban halt meg, mint kolerával viaskodó kortársa, Kazinczy Ferenc, az utókor számára folyamatos érdeklődés tárgyává lett. Igaz, az értékelés változott az idő múlásával, részben az életét feltáró dokumentumok napvilágra kerülésével, részben műveinek előadók általi egyre teljesebb visszajátzását és befogadását követve. Láthatóan e kettős megközelítés erősödése, valamint a kortársi intrikák elhalása engedte magát az életművet érvényesülni. S erre szükség is volt, hiszen még felesége, Constanze is, aki nem volt harminc éves, amikor első férjét elvesztette, csak ezt követően értette meg apránként, a fizikai jelenlétén túl kivel is élt együtt. Hasonló ez a történet ahhoz, amelyet Novalisról mesélnek: a szintén korán elhalt költő templomi énekeit hallva apja csodálkozva kérdezte, ki a szerzője e csodálatos dallamoknak, s megdöbbenve hallotta a választ: nem más, mint az ön fia.

Mozart operái közül különösen a *Szöktetés*, a *Figaro*, a *Così*, a *Don Giovanni* és a *Varázsfuvola*, amelyeket immár generációk óta múlhatatlan érdeklődés és felújítások kísérnek. Már az is árulkodó, ahogyan a címük az operabarátok szájában meghitté

rövidült, és nyilván a gyakorlott zenészek is – az irodalomtudomány egyik újabb kifejezését kissé átalakítva – folyamatosan „egymásra hallgatják” őket. Ez pedig nem véletlen: Almagro gróf és Susanna kettőse minden további nélkül felcserélhető lenne – noha kicsoda különbség a két opera világképében! – Don Giovanni és Zerlina duettjével, Figaro rokoni kapcsolatainak feltárulása pedig egy tőről fakad a *Così* házassági szerződésével. Nem beszélve az „intermelodialis” kapcsolatokról, amit a *Don Giovanni* második felvonásának ötödik jelenetében hallható zenei idézetek, köztük egy Figaro-dallam is, vagy az e szempontból áttételesebb, ám kétségtelen zenei rokonságra, inspirációra utaló Haydn-kvartettek egyaránt mutatnak. Egészen különleges ebből a szempontból a *Così*, amely első felvonásában a *Varázsfuvola* naiv magabiztosságával kezdődik, majd megelőlegezi a *Don Giovanni* démonikus zenéjét, s csak ezt követően válik eltéveszthetetlenül egyedivé és megismételhetetlenné.

A második nagy opera azonban több szempontból is egyedülálló: nem mese, mint a *Szöktetés*, nincs egyetlen kiemelkedő alakja, mint a *Don Giovanni*-nak, nem kiegyensúlyozottságában is keserűen ítélkező, mint a *Così*, s nem példázatosan ártatlan, mint a *Varázsfuvola*. Librettójában annak ellenére semmi szerepe a társadalmi rétegződésnek, hogy magát a kiindulást jelentő Beaumarchais-darabot a francia forradalom előhírnökének szokás tekinteni. Zenéje és jelenetei a többi operával összehasonlítva a humor és a vidámság tobzódásának tűnnek, a karikatúrák túlzásai nélkül. Nem nélkülözi mindemellett a komolyságot, emelkedettséget, s a szomorúságot sem, ám evvel együtt sem lehangoló, éppen ellenkezőleg: az *opera buffa* és az *opera seria* szintézisét valósítja meg. Az egységes hatást Mozart többek között avval érte el, hogy ezt az operáját is meghatározott hangnemben írta, amely a nyitányban és az utolsó felvonás fináléjában uralkodva mintegy keretbe zárja azt. Ez a hangnem a D-dúr, s az egymást követő zeneszámok is ekörül csoportosulnak. Emellett világosan látható dramaturgiai szerkesztés vonul végig benne, középpontja a második

felvonás kiegészülő fináléja – duett, tercett, kvartett, kvintett, szeptett – és ellenpontja, a harmadik felvonás fináléja a menüettel, valamint a fandangóval. A tagolt és megkülönböztetett részletek következtében a feszültség mindkét esetben egyre nő, feloldásuk azonban a felvonáson belül egyformán elmarad. Ez is közrejátszik a drámai, de nem tragikus hatás fokozódásában; a szenvedélyek önmagukat adják, álom és valóság játéka lengi körül szereplőit, anélkül, hogy az égi példázatosság vagy a földi romlottság lenne részük. Az opera igen meggyőzően demonstrálja, hogy a klasszikus stílus nem annyira egy eszményt kívánt elérni és felmutatni, ami elsősorban a barokk zeneművészet törekedése volt – persze azt is természetesen –, mint inkább az ellentétes ideálok, mentalitások összhangba hozását, az optimális egyensúly megteremtésének lehetőségét keresve. A mozarti opera feszültsége is innen veszi legfőbb jellemzőjét, az érzés mellé, egyenrangú összetevőként emelve a cselekményt, nem rendelve egyiket sem a másik elé. Cherubino úgy esik szerelembe, hogy azt sem tudja, mit érez, Barbarina egy mellű elveszéséről dalol és az előre látott sors csalódásai kelnek életre ajkain.

A dúr–moll hangrend, amely a 16. századtól lassan felváltotta a modális hangrendszerét, a 18. századra a zeneirodalom dallamot és formát egyaránt befolyásoló, megszabó összetevője lett. A moll hangnem a hallgatóban általában a befelé fordulást, az elmélyülést, a szomorúság érzésének különféle fokozatait kelti, amit a zenepszichológusok a skála első és harmadik foka közé eső kisterc hangközzel magyaráznak. A moll hangsor keltette élményt barokk, főként a kései barokk mesterek ugyancsak ismerték, kiragadott példája a nagy Bach 25. Goldberg-variációja, ez a mélyen megindító, g-moll hangnemű kromatikus darab. Feltétlenül említésre érdemesek az ördögös szász – ahogy a kortársak hívták Georg Friedrich Händelt – operáinak megrázó búcsúáriái. Domenico Scarlatti f-moll szonátájában (L. 118) a töprengő, szemlélődő melankólia hangjai szólnak, két d-moll (L. 366, L. 413) szonátája viszont azt mutatja, hogy a hangnem emelkedettsége nem okvetlenül kapcsolódik a las-

sú tempóhoz. A Mozarthoz hasonló, tüneményesen rövid életű Giovanni Battista Pergolesi *Stabat Mater* című oratóriumában szintén bőségesen kihasználta a lágy skálák nyújtotta hatásokat. Talán mondani sem kell azonban, hogy a búcsúzás, az eltávolodás, a megrendülés képzetei nincsenek a moll skálákra kiosztva: Johann Sebastian Bach *Jesu, meine Freude* című motettájának (BWV 227) „Gute Nacht, o Wesen” kezdetű strófája módosítások nélkül is képes a szöveg tartalmi jegyeinek, az éteri világba kíváncsozó léleknek a zenei megjelenítésére. Mozarti példa az A-dúr hegedű-zongora szonáta (KV 526) második tételének méltóságteljes dallama, amely a tűnődést, merengést szólaltatja meg két kereszt előjegyzéssel.

A bécsi klasszicizmus kor szerinti első képviselőjének, Joseph Haydnak *La Passione* melléknevet viselő f-moll szimfóniája, különösen annak első tétele festi azt a borús és patetikus hangzást, amit a moll hangsor a hallgatóban kelt. Mozart életművében ezek közül némelyiknek kiemelkedő fontossága van. A nagy g-moll szimfónia (KV 550) vagy a d-moll zongoraverseny (KV 466) közismertek, s legnépszerűbb művei közé tartoznak. Természetesen a hangnembeli kiegyensúlyozottságot, azt, ami részben a bécsi klasszicizmus nevét is adta, szinte minden művében meg lehet figyelni: F-dúr zongoraszonátájának (KV 280) második tétele f-mollban írt siciliano, amely behízelgő dallamosságával, sóhajmotívumaival Antonio Vivaldi *A tél* című hegedűversenyének kései rokona. Operái közül talán a *Varázsfuvola*-ban a legerősebb a moll hangulatok uralkodása. Már-már a hallgathatóság határát súrolja Pamina második felvonásbeli g-moll áriája („Ach, ich fühl’s, es ist verschwunden” kezdettel), amely valóban a fájdalom, a csalódás mindent hátráltató áradása. Billentyűsökre írt munkái közül a c-moll fantázia (KV 475) a gyász és a túlvilági színezés, a h-moll adagio (KV 540) a kiegyensúlyozott személyes bánat hangját szóltatja meg, ezeket a darabjait méltán lehetne a romantika előérzetének nevezni. Kamarazenéjének két kevésbé ismert hegedű-zongora szonátája sem törpül el a nagy hangnemekben írt darabok mögött. A korábbi, kéttételes, e-moll darab (KV 304)

második tételének lázasan kalapáló, fel-felmorajló motívuma a tökéletesség utolérhetetlenségét, a szépség varázsát és fájdalmát önti hangokba, míg a későbbi B-dúr szonáta (KV 454) második tétele egy széles ívű, fokozatosan elkomoruló dallamot szólaltat meg, amelyben a két hangszer áriaszerű kezelése az, ami a hallgatóból a csodálat érzéseit váltja ki.

A sóhajmotívum az 1600-as évektől a zeneirodalom egyik legismertebb közhelyévé vált. Persze konvenció és konvenció között ég és föld a különbség. S annak ellenére, hogy egy-egy eszközt vagy kifejezést sokan használnak, akár a silányításig, értő kezekben annak érvényessége mindig megújulhat. Így történt ebben az esetben is: az el-elkezdődő, szünetekben elhaló, többnyire süllyedő, néha azonban emelkedő dallamok a legkiválóbb szerzők kezén mindig erős drámaisággal ötvöződtek.

A barokk zeneművekben ez a hatásos megoldás legtöbbször csak a szöveg illusztrálására, alátámasztására szolgált, részben a konkrét szavakat vagy a mögöttük álló értelmet hangsúlyozva. A bőségesen kínáló lehetőségek közül ennek bemutatására Henry Purcell 1683-ban keletkezett Cecilia-ódáját lehet említeni, amelynek ötödik áriájában, egy lanttal kísért tenorszólóban az énekes, aki a tiszta szerelemről énekel, a szenvedély és az erény konfliktusát lassú, felfelé tartó sóhajmotívumokkal tarkított melódiával támasztja alá. Ugyancsak a szövegből kiinduló zenei ábrázolást mutatja Antonio Vivaldi *Négy évszak* sorozatának negyedik, *A tél* című versenyműve, amelyről már volt szó: első és utolsó tétele részben az f-moll hangnem, részben a sóhajmotívumok, részben a természet körforgásának alúziója miatt a befejezés és az utolsó útra kelés érzését kelti.

Ezt a zenei frázist a mannheimiek közvetítették Bécsbe, s igazi tetőpontját ott érte el. Mi mással sem lehet ezt a megállapítást jobban alátámasztani, mint Mozart d-moll *Requiem*-jének (KV 626) *Lacrimosa* tételével. De nem csupán énekes, hanem zenekari és kamarazenei műveiben is sokszor felhasználta ezt a hatásos eszközt. Mintegy idézetként hallható a Haffner-szimfónia (KV 385) első s az Esz-dúr divertimento (KV 563) második, f-moll tételében. Utóbbi menüettje megjelenésében

és visszatérésében is az egész darab hangnemének megfelelően vidám, táncos, életörömmel teli, s mégis az andante, illetve a trió-szakaszok sóhajmotívumai az egész tételt mélabússá varázsolják, amely a kései klasszicizmust, Franz Schubertet előlegezi meg. Talán még a nagy g-moll szimfónia első tételét kellene újból idézni, mint olyan darabot, amelyen elejétől végig az elhaló-feltámadó zene dominál. Sóhajtozik maga Cherubino is a második felvonásban, amikor Suzanna gitárkíséretével elénekli a grófnénak írt dalát, az ő szájából azonban ez inkább manírként hangzik; Mozart egy operán belül is bemutatja jellemfestő eszközeinek színét és visszaját.

Az f-moll hangsor a törzsskála negyedik fokára épül, négy módosított hangot tartalmaz. A moll-hangsorok közepén foglalt helyet, előtte három csökkenő, utána három növekvő előjegyzésű társa sorakozik. Barbarina szólamában énekel Rozina, a grófné és Susanna is, de egyikük sem az ő hangnemében. Az első felvonás elején Figaro, a második elején Rozina kapott Mozarttól kavatint, ám a harmadik felvonás elején megszűnik ez az operán belüli hagyomány. Almaviva gróf a darab kezdete előtt rajta csípte Cherubint Barbarinánál, a szerelmes ifjú ettől kezdve ura akarata ellenére tartózkodik Seville-ben. Barbarina a harmadik felvonás végén mégis bejelenti, hozzámegy feleségül. Kérdés, hogy Cherubino öntudatlanságát és állhatatlanságát tudva, mi indokolta ezt az elhatározást?

Barbarina, akinek az opera többi részében csak nyúlfarknyi énekbeszéd jutott, a negyedik felvonás elején elmélyülten és riadtan énekel, mint a kisgyermek a sötét szobában, hogy ne féljen: az opera világában sem zeneileg, sem a szöveg szerint nincs senki, akihez tartozna. Hangnem és forma alapján Don Alfonso szintén f-moll kavatínája lenne a legközelebb hozzá, a *Così* első felvonásának második jelentéből (harmincnyolc ütem), de kicsoda különbség a két helyzetben, a két kifejezésben és a két érzelemben! S míg a filozófus áriácskájába Mozart némi iróniát is vegyített, ami a társaságában lévő hölgyeknek szól, addig Barbarina magányában az eltávolítás legcsekélyebb jele nélkül, őszintén éneklí egyetlen dallamát. Önálló ideje

hasonlóképpen szűkre szabott, mindössze harminchat ütem, s még így is csak több taktus késleltetéssel léphet be az opera zenei világába. Igaz, mintegy bevezetésül a vonósok fájdalmas szordínóval elősójtják az elhangzó melódiát, amely rövidségénél fogva csupán néhány mondat ismétlését teszi számára lehetővé. Ámde Barbarina számára, kikerülve az áriák szerkezete és kötöttségei alól, minden hátrány előnnyé válik. A jelenlét rebbenékenységét ellensúlyozza a zene lényegével egybeforrt, az esetlegességeken felülemelkedő kavatina érzelmi telítettsége, bánat és öröm összetartozása. Az első láthatóan, mint egy élethelyzet következménye, a második rejtetten, mint a művészet ajándéka. A kis ária szövege beágyazódott ugyan Da Ponte librettójába, Barbarina sorsára rá lehet látni, hangnemének, élete lényegének azonban az opera zenéjében sem előzménye, sem következménye nincs. Talán mindez az igazi művészet kulcsa is: az válhat újra és újra felfedezhető mesterré, aki megőrzi képességét arra, hogy magában énekeljen. Nem *magának*, ám csak távolról figyelve zenélő társakra, uralkodó hagyományra és mások szólamában írt idegen művekre; félve, de nem rettegve: elszántan és elrendelésnek nem engedve.

Barbarina láthatóan a *Figaro házassága* kívülállója.

Tudja, hogy az ifjúkor veszteségei és a muzsika feloldó ereje nélkül nem lehet felnőni.

NEMES PÉTER

Hét bekezdés kertekről

וַיֵּשֶׁעַ יְהוָה אֱלֹהִים גֵּן-בְּעֵדֶן מִקְדָּם
; וַיֵּשֶׂם שָׁם אֶת-הָאָדָם אֲשֶׁר יָצָר
(Berésit 2,8)

Fizikai értelemben aránylag egyszerűen meghatározható, hol kezdődik és hol végződik egy kert; kutyák és kisgyerekek hasonló gyorsasággal megtanulják megkülönböztetni a kertet és az azt körülvevő teret. Ugyanakkor a kert elméleti meghatározása sokkal kevésbé egyértelmű. Némi egyszerűsítéssel azt mondhatjuk, hogy a kert definíciója természet és kultúra kettősségén múlik. Amennyiben természet és kultúra elválasztható, úgy a kert a kettő metszetébe esik. A kert ezek szerint nem más, mint kultúra által formált természet. A meghatározás alapját képező naív kettősség azonban nehezen tartható fenn, már csak azért sem, mert az emberi tevékenység mára teljes egészében felszámolta a természetet mint az emberi dimenziótól (kultúrától) függetlenül létező valamit; az „érintetlenség” romantikus mítosza már csak reklámokban létezik. Ha nincs önmagában létező természet, akkor a kert eszméje, legalábbis ebben a hagyományos értelemben, nehezen tartható fenn. Elképzelhető, hogy a természet halálával a kert jelentősége növekszik, miközben a jelentése megváltozik. Teljes egészében kőből vagy betonból létrehozott terek is kertként léteznek, nincs szükségünk

a „természetnek” még csak nyomára sem ahhoz, hogy kertet hozzunk létre, sem gyakorlati, sem elméleti értelemben. Az így fölfogott kert nem természet és kultúra metszéspontjában helyezhető el, hanem emberileg megformált térben. A kert olyan tér, amelyet az ember valamilyen formában megérintett. A természethez (már amennyire az létezik), csak látszólag van köze. A kert ugyan természetnek álcázta magát évezredek óta, ám mára, ezen az ember által radikálisan megváltoztatott bolygón, kiderült, hogy nem más, mint konceptuális tér.

Ugyanakkor a kertnek évezredes története van társadalmi jelenséggént. Tulajdonjog és haszonjog határozták meg a föld használatát már igen korai időktől fogva, és a kertetörténet nem esztétikai vonatkozásai szorosan összefonódnak történelmi folyamatokkal, illetve azokkal párhuzamosak. A föld birtoklása és használatának különböző módozatai egyaránt jelenthettek hatalmat, befolyást, változást vagy hanyatlást. Különösen a lassabb társadalmi folyamatok olvashatók jól kertetörténeti viszonylatban. Királyi nagybirtokok nélkül nem jött volna létre hűbéri rendszer, az angol *enclosure* gyakorlata nélkül nem indult volna meg a földművelés iparosítása, ami nélkül pedig az utóbbi néhány évszázad legnagyobb változásai (népességnövekedés, ipari forradalom, a városi lakosság drámai növekedése és így tovább) mind várattak volna magukra. A királyi vadasparkoktól a nagybirtok jelentőségét hirdető hatalmas pázsitokon át egyenes út vezet a városi környezetben az élhetőséget és közösségi élményt biztosító nyilvános parkokig. A földhasználat és a kertek szerepe egyaránt vizsgálható nagy léptékekben (évszázadok, országok vagy akár kontinensek vonatkozásában) vagy a történelem legkisebb szereplőinek szempontjából. Nelson Mandela börtönkertje, a német *Schrebergarten*, a legújabb városi kertmozgalmak, mint amilyen a nagyvárosi ablakfarmok vagy a pincében, lámpa alatt termesztett kannabisz, mind a kerthasználat egy különleges és vizsgálható pillanatát képviselik. A civilizáció hajnalától egy esetleges Mars-kolónia tervezéséig az ember által határokba foglalt, megformált és valamilyen módon használatba vett térnek állandó jelentősége van.

Kiotóban szerény számítások szerint is körülbelül kétezer jelentős kert található, és ezek nagy része legalább két- vagy háromszáz éves, ám az ennél régebbi kertek sem ritkák. A Saihō-ji mohával borított kertjét Musō Soseki 1339-ban építette át, valamiféle kert tehát hétszáz éve folyamatosan létezik ezen a helyen. A Kiotó melletti Byōdō-in ennél is régebb óta, 1052 óta funkcionál hasonló formában. Ezeknek a kerteknek – angol, olasz vagy perzsa példát hasonlóképpen föl lehetne hozni – évszázados történetük van, amit az útikönyvek vagy turisztikai honlapok éppúgy kiemelnek, mint a kertészeti szakkönyvek. Ám ha következetesen átgondoljuk, mit is jelent az, hogy egy kert hétszáz éves, ellentmondásba ütközünk. Az említett japán kertek különböző növények (fák, bokrok, fűfélék, bambuszok, mohák) és különböző kövek (sziklák, lépegető kövek, murva) összhatásából állnak össze, és ezen elemek közül egyedül a sziklák bírják tovább hetven vagy száz évnél. A bokrokat húsz évente kell cserélni, a fű- és bambuszféléket ennél gyakrabban, de a legtöbb juharfa vagy fenyő sem több száz évesnél. Ráadásul az 1856-os nagy tájfun minden fát kicsavart Kiotóban és környékén. Egy kert időszámítása tehát független az elemek életkorától. Nem az éppen látható elrendezés egyes darabjainak kora határozza meg, hány éves az egész. A kert időszámítása ennyiben a kultúra ősi rétegéhez hasonlít. Míg egy festmény, épület, zenemű vagy irodalmi műalkotás kezdete többé-kevésbé meghatározható, és születése után vagy fennmarad vagy nem, ám eredeti állapotában nem újul meg, addig a kert, hasonlóan egy archetipikus mítoszhoz, állandóan föltámad. A hazatérés mítosza régebbi mint az Odüsszeia, és Homérosszal nem zárult le. Egy évszázadokon át ápolt kert ciklikus fennmaradása hasonló időfelfogást követ.

A kertművészet sajátossága, hogy az ember mozgásban lévő teste a befogadás alapja. Míg a művészetek többsége valamilyen érzékszervünket részesíti előnyben (zene esetében hallás, festészet esetében a látás), vagy ezek valamilyen összhatására épít (filmművészet esetében látás és hallás), illetve a mozgást igyekszik kiiktatni a befogadás folyamatából (az irodalom élvez-

zete statikus tevékenység), addig a kertben való létmód alapvetően kinetikus. Az emberi test térbeli helyzete az építészetnek is központi kérdése, és a kerttervezés nyilvánvalóan rokonítható az építészettel, ám az építészet minden művészi ambíciója ellenére is gyakorlati problémák megoldására épül. Bármilyen különleges formájú is egy tető, a funkciója nyilvánvaló. Ehhez képest a kert díszítmény, és bár gyakorlati haszna is van vagy lehet, lényegét tekintve nem funkcionális, hanem ornamentikus. A kert tehát az emberi test helyzetét figyelembe vevő, nem funkcionális művészeti forma. Példákat különböző kultúrákból és korokból lehet sorolni. Az úgynevezett angolkert a perspektívák és képszerű látványok dinamikus váltakozására épül, amit a sétáló ember ritmusa szabályoz. Az általában kisebb méretű japán kertek a mozgó test szabályozását tovább finomították a lépőkövek alkalmazásával. A teaház körbevevő teakert, a *ro-ji* egyik legfontosabb eleme az egymástól pontosan kiszámított távolságra helyezett lépőkövek (*tobi ishi*) használata, amelyek lelassítják a vendéget. A mozgás irányításának további eszközei a külső és belső kertet elválasztó kapu, a pad, a kézmosó medence (*tsukubai*), és a mély meghajlást kívánó alacsony bejárat a teaházba. A kertben való egyre lassuló mozgás egyben a ceremóniára való felkészülés része.

Minden térbeliséggel rendelkező vagy vizuálisan megszerkesztett alkotás számára különlegesen fontos a látószög kérdése. Akár festményről, szoborról, filmről vagy kertről van szó, a perspektíva a tervezés és alkotás folyamatában éppannyira jelentős szerepet játszik, mint a befogadás során. (A nézőpont jelentősége irodalmi vagy filozófiai alkotások esetében is egyértelmű.) Mivel a kertek döntő többsége valamilyen épület mellett található, ezért a látószög kialakításában az épülethez vagy épületekhez való viszony a kiindulópont. Túl a kulturális és az éghajlat által megszabott különbségeken, a kertek ebből a szempontból két nagy csoportba oszthatók: a nagyobb és kisebb területű kertek a perspektíva kialakításánál más irányt követnek. Egy 18. századi angol nagybirtok tervezése a *vista* (kilátás, távlat) kialakítását teszi lehetővé. A birtok számos változáson

mehet át, fákat ültetnek és vágnak ki, romokat építenek, tavakat ásna, ám minden változásnak számolnia kell azzal, hogy miként befolyásolja a meglévő *vistákat*, illetve hogy milyen újabb *vistákat* nyit meg. A két alapvető perspektíva a ház felé közeledő látogató látószöge, illetve a házból (ablak, veranda, bejárat) látható táj. Az általában szűkebb területen kialakított japán kertek másképp oldják meg a látószög problémáját. A *shakkei* (kölszöngött tájkép) a kerten túli látványt, mint amilyen a hegyek vagy az erdőszegély, építi be a kert végső formájába. Megfelelő *shakkei* nélkül a japánkertek mintha ellenkező irányba fordulnának, és gyakran a házak és udvarak falai által kiszabott térben, festészetből kölszöngött trükkök (előtér, középrész és háttér) segítségével alakítják ki a végső kompozíciót. A látás szöge a térbeli művészet emberi befogadásának egyik kulcsa.

Alexander Pope 1734-ben tett kijelentése, „All gardening is landscape-painting”, egyszerre egy létező hagyomány összegzése, illetve a késő 18. századi *picturesque* esztétika irányának megelőlegezése. A kertművészet mint úgynevezett társművészet elsődlegesen a tájképfestészet hagyományához kapcsolódik. Ám mit is jelent ez a sokszor emlegetett szoros viszony? Nyilvánvaló különbség a térbeli dimenziók száma, és nyilvánvaló hasonlóság valamiféle „természet” kompozícióba rendezése, a képbeliség szabályainak alkalmazásával. Ugyanakkor éppen a *picturesque* korszakában (kb. 1780–1820) a festmények szerepe mintha felerősödött volna az angol kertépítő nagybirtokosok körében. Ennek kultúrtörténeti okai vannak: a *Grand Tour*ról visszaérkező angol urak Olaszországban beszerzett 17. századi tájképei rendkívül divatosak voltak, és befolyásolták a birtokok átalakítását megrendelő arisztokraták ízlését. A festészet tehát az elvárásokat befolyásoló, ízlésalakító minta. Érdekes módon hasonló folyamatot figyelhetünk meg egy teljesen különböző korban és kultúrában. Kína úgynevezett déli Song-dinasztiájának (1127–1279) monokróm tájképfestészete rendkívül népszerűvé vált a kései Kamakura-kor (1192–1333) és a Muromachi-kor (1333–1573) japán műgyűjtői között, akik többsége valamilyen kapcsolatban állt a legtöbb kertet kialakító

buddhista templomokkal. Az ekkor megjelenő japán szárazkert murvaborítása nem szokatlan korábbi kertekben, ám ekkor válik formai elemmé. Funkcionális elemből (a kertlátogatók lába nem lesz sáros) a murva a képi összehatás fontos esztétikai elemévé válik (a tusfestészet fehér hátterét idézi meg). A képi minták és a kialakított kertek különbözősége ellenére festészet és kertépítés hasonló viszonyát figyelhetjük meg.

A japán kerttörténet legalaposabb számbavétele Mirei Shigemori 1936-ban megjelent huszonhat kötetes munkája. Shigemori (1896–1975), akinél senki sem ismerte jobban a japán kert hagyományát, maga is mintegy 240 kertet tervezett, és éppen a klasszikus mintáktól való elfordulás jellemzi munkáját. Milyen irányba indul meg egy rendkívüli hagyományt továbbgondoló, megújító művész? Mit jelent a kerttörténeti modernitás? Az egyik legjelentősebb kiotói zen templom, a Tofuku-ji területén 1939-ban kialakított híres mohakert Shigemori-válasza: a főpát lakhelyét övező északi kert négyzet alakú gránitkövek és a közöttük kinőtt moha sakktáblaszerű geometrikus mintáját követi. Az egyik oldalról a négyzetminta kitölti a kertet, majd fokozatosan felbomlik. Shigemori, aki mind az öt gyerekeit híres nyugati filozofusról vagy íróról nevezte el (Kant, Cohen, Hugo, Goethe és Byron), nyugati és keleti elvek ötvöztetésével játszik: a klasszikus építészeti modernitás derékszögét és geometriáját párosította a japánkert „természetet” megidéző jellegével. Máshol a kerti modernitás az üresség, a térbeliség hangsúlyozásával igyekszik megújítani a kert eszméjét. Hogy a 21. században miként fog alakulni a kert történeti és eszmei megítélése, az nyitott kérdés, mint ahogy a kertek jövőbeni formáját és szerepét is nehéz megjósolni. Ám a kert, köztes szerepe révén, az emberi lét tapasztalatának egyik alapvető hordozója marad.

BOLLOBÁS ENIKŐ

A performál visszaható ige?

Az alany(iság) különös visszatérése a konkrét versben

Az amerikai költészet kutatói jól tudják, hogy a *lyric* szót nem használják a költészet műfajának egészére. Annak, hogy a semlegesebb *poetry* lett általános, nyilván történelmi okai vannak: az amerikai költészet „kétpártrendszerében” – ahogyan Edwin Fussell ír a konzervatív és radikális hagyományok egymást váltó rendszeréről – a „líra” nem azonos súllyal van jelen a két vonulatban (FUSSELL 1973, 15). Míg a *mainstream* költészet uralkodó hangja a lírai, addig az egészen Whitmanig visszavezethető radikális hagyományból¹ jórészt eltűnt a lírai hang – mindaz, amit nálunk „alanyi költészetnek” szokás nevezni.

¹ A kritikusok szerint Walt Whitman, Ezra Pound, Gertrude Stein, Charles Olson és Allen Ginsberg neve fémjelzi ezt a hagyományt: Edwin Fussell Whitmant és Poundot jelöli meg a radikális hagyomány óriásaként (FUSSELL 1973, 15); Donald M. Allen és Warren Tallman szerint az „új” két hullámban érte a 20. századi amerikai költészetet: 1912 után Pound, 1945 után Olson révén (ALLEN-TALLMAN 1973, ix); Jerome Rothenberg és George Quasha értelmezésében a whitmani újító-kísérletező hagyomány a 20. században kétszer tör a felszínre: a húszas években Pound körül és az ötvenes években Olson és Ginsberg körül (ROTHENBERG-QUASHA 1974, xxix); Allen Ginsberg két „nehézsúlyú hatást” említ: Poundot és Olson (GINSBERG 1980, 12–13); Charles Bernstein pedig Gertrude Steinben látja a nagymodernizmussal szemben fellépő radikális modernizmus kulcsfiguráját és ekként a posztmodern költészet eredetpontját (BERNSTEIN 1992, 143).

(Whitman rendre félrevezeti olvasóit, amikor azt állítja, hogy „önmagát énekl”).

Ebből a kiindulópontból továbblépve három állítást igyekszem megfogalmazni rövid tanulmányomban:

1. az alanyiség vagy „lírai hang” eltűnése sajátos paradigmaváltásnak tekinthető, mely az amerikai radikális költészet hagyományain belül a konkrét versben jelentkezik a leglátványosabb formában;
2. a konkrét költészet – a mimetikus-expresszív funkciót háttérbe szorítva – a nyelv performatív potenciálját aknázza ki, amikor képversekben különböző tárgyakat állít elő;
3. ez a költői gesztus ugyanakkor csak látszólag lép a jelölők világából a jelöltek világába (logocentrikus módon); valójában amit a konkrét vers performatívuma performál, az nem az előállított tárgy, hanem maga a teremtő költői szubjektum. Mindezzel pedig sajátos csavarral csempészi vissza a radikális hagyományból száműzött alanyt a versbe, mintegy visszahatóvá alakítva azt az ígét, amelyet mindaddig tárgyasnak feltételeztek.

Marjorie Perloff több írásában mutat rá, hogy bizonyos költői hagyományokból egyszerűen hiányzik a „romantikus válságversből” (BLOOM 1982, 11) ismert „líraiság”, amikor is a magányos beszélő (mint romantikus kutató hős) a költői nyelv teljes alakzati eszköztárát fölvonultatva tárja föl szubjektív látomását a pillanatok és a helyzetek igazságairól, valamiféle epifániában egyesítve költőt és olvasót (PERLOFF 1985, 173–174). Perloff kifejti, hogy itt az elbeszélés és a szatíra, a paródia és a játékoság veszi át a lírai epifánia szerepét, és a költők a romantika organikus formája és a Shelley-féle apokalipszis-tudat helyett a 18. századi „ironisták” performatív-játékos beszédmódját választják, vagyis a romantikus szubjektumra reflektáló „önkifejezés” helyett a költői nyelvre való reflektálást (175–179). Végül a megvilágosodás tökéletes pillanatát megörökítő és az érzelmet időtlen, örökérvényű (Henry James-i) „mintává” kifesztítő

lírai műalkotás helyére a radikális költészetben az elbeszélés és a didakticizmus, a komoly és a komikus, a vers és a próza különös keveréke lép, jelezve azt az újfajta kapcsolatot, amely költő és világ, költő és szó között létrejött (181).

A szubjektivitás szempontjából a radikális hagyomány tehát ebben a tekintetben is paradigmaváltást hozott létre az amerikai költészet történetében. Az írást megelőzően is létező, kar-teziánus én mimetikus-expresszív ábrázolása helyett ez a hagyomány valóban radikálisan másként közelít a versíráshoz: elsősorban a vers anyagát, vagyis magát a nyelvet teszi láthatóvá, azt helyezi el térben, azt vallatja a költészet és a költő lehetőségeiről. Allen Ginsberg a 20. századi költészet legfőbb közös jegyének tartja ezt a nyelvre való reflektálást, a nyelv vizsgálatát és az azzal folyó kísérletezést (GINSBERG 1970, 38).

Ebben az anyagra rákérdező paradigmaváltásban talán a konkrét költészet ment a legmesszebb, amennyiben elemeire bontja a nyelvet, mielőtt kétdimenziós képverssé rakja össze. Mindeközben filozófiai alapkérdéseket tesz föl a világ megismerhetőségével és megragadhatóságával kapcsolatban: képes-e a nyelv reprezentálni a világot? A nyelvi reprezentáció-e a költészet feladata? Lehetséges-e olyan verset írni, amely nem a költő énjének valamiféle kifejezése? Olyant, ami maga is tárgy, a fizikai valóság tárgyainak egyike? Mindezzel kapcsolatban másutt arra mutat rá Perloff, hogy a konkrét vers alapvetően „kartográfiai projekt”: térbeliesíti a nyelvet, amennyiben a linearitást kétdimenzióssá tágítva, térben képzi le annak elemeit, s egyúttal a hagyományosan időben zajló olvasást is térbeli folyamattá alakítja (PERLOFF 1991, 111). A szavak és a betűk itt valóban – fizikailag is – láthatóvá válnak: a nyelv az olvasó látóterébe tolakszik, mert már nem áttetsző közvetítő. A konkrét vers azután végérvényesen háttérbe szorítja az énköltészet lírai paradigmáját: „nyelvművészetében” a költő nem saját énjére, hanem a világra és a nyelvre reflektál, s ezzel szakít az alanyi késztetéssel, miszerint a költő valódi tárgya nem lehet más, mint saját szubjektív természete (PERLOFF 2008, 750). A konkrét vers ebben az értelemben távolodott el a leginkább

a lírától: azzal, hogy egyáltalán nem él a vers mimetikus–expresszív funkciójával. Az önkifejező költői szubjektum teljes megszüntetéséről van tehát itt szó, valamint a nyelvi materiának a karteziánus alany helyére való tolokodásáról.

A konkrét vers szerzője kerüli a mimetikus–expresszív nyelvet, a világ tárgyainak ábrázolása (reprezentációja) helyett olyan művet kíván megalkotni, amelyet a performativitás szervez. Ezt kétféleképpen teheti. Egyrészt olyan formában, hogy a leíró és a végrehajtó funkció egyaránt jelen van a versben, mint például Emmett Williams *Like Attracts Like* („A hasonló vonzza a hasonlót”) című konkrét versében, ahol a konstatív és a performatív funkció egybeesik: a szöveg ugyanazt a cselekedetet performálja, mint amelyről beszámol. A leírás abban különbözik a végrehajtástól, hogy míg a konstatív megnyilatkozásban a *hasonló* szó mint jelölő van jelen, mégpedig egy olyan elvont fogalom jelölőjeként, amely végtelen számú konkrét jelöltet tartalmazhat, addig a performatívban a *hasonló* már maga a jelölt: a szó átalakult magává a „dologgá”, amely konkrét anyagságában működik közre a performatív által létrehozott – és a versben lépésről lépésre követett – vonzás aktusában.

```

like      attracts      like
like      attracts      like
  like    attracts      like
    like  attracts      like
      like attracts      like
        like attracts    like
          like attracts   like
            like attracts like
              likeattractslike
                liketractacklike
                  likeatracklike
                    likeatracklike
                      likeatracklike

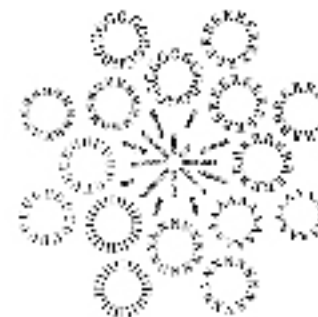
```

(WILLIAMS 1967, 313)

De a költő a performatív funkciót úgy is becsempészheti a szövegbe, hogy a nyelvi anyagot valamiféle „tárggyá” alakítja. Az ilyen tárgy-versekben a költő a „szó hatalma” révén hoz létre valami azelőtt nem létezőt: olyan tárgyat, amely egy a külső, fizikai valóság többi tárgya közül. A konkrét verset ebben a tekintetben akár „topik-költészetnek” nevezhetjük: a redukcionista-minimalista vers témája leggyakrabban valamiféle autonóm vagy elszigetelt tárgy, főnevesített „topik”, amely mellől elmarad az állítás – a „komment” vagy a „fókusz”. (Ez magyarázza rokonságát a reklámszövegekkel, poszterhirdetésekkkel – lásd PERLOFF 1991, 111].) Ez a konkrét vers egyik legelterjedtebb változata: az olyan képvers, amely a nyelv elemeiből tárgyat performál. Ilyenek Mary Ellen Solt betűkből és morze-jelekből alkotott virágai (aranyvesszője és muskátlija), ilyen Paul de Vree szavakból készített kardja és Richard Kostelanetz nyalókája.



Mary Ellen Solt, *Forsythia*
(WILLIAMS 1967, 287)



Mary Ellen Solt, *Geranium*
(WILLIAMS 1967, 291)



Paul de Vree, *My Word Is My Sword*
(KLONSKY 1975, 255)

L O L Y P O P

Richard Kostelanetz, *Lolypop*
(képeslap, 1970)

A szóból tárgyat alkotó konkrét költő a klasszikus, J. L. Austin nevéhez köthető performativitás-felfogás szerint jár el: bár a betűkből készített forma felidézi a valóságos formát, mégsem beszélhetünk konstativitásról vagy reprezentációról: a megnyilatkozás nem mondható igaznak vagy hamisnak, hanem olyan beszédcselekvésnek, amelynek elvégzése a külső valóságban létező tárgyat hoz létre. Vagyis a nyelv a nyelvtől függetlenül létezőnek feltételezett, érzékelhető, fizikai valóságban hoz létre valamit. Ezt a felfogást a modern episztémé, jelesül a strukturalizmus meghatározó gondolati sémái jellemzik. Ezért nevezhetjük *logocentrikusnak* vagy *erősnek* a performativitás efféle klasszikus eseteit, amelyekben tetten érhető a jelölt/jelölő – vagy másként szólva: a foucault-i „szavak” és „dolgok” – markáns megkülönböztetése.

De komolyan gondolhatja-e a konkrét költő, hogy konkrét tárgyakat hoz létre? Hiszen a képversek által előállított aranyvessző és muskátli, kard és nyalóka nem valóságos tárgyak; in-

kább Magritte-nak a *la Trahison des images* (*Ceci n'est pas une pipe*) címen híressé vált pipájához hasonlóan a „képek árulására”, a reprezentáció problematikusságára hívják föl a figyelmet. Valójában tehát nem is logocentrikus tárgy-performativitás működik itt, hanem posztstrukturalista szubjektum-performativitás.

A (többek között) Jacques Derrida, Judith Butler, Shoshana Felman, J. Hillis Miller, Mary Louise Pratt és Anne Petrey nevéhez köthető posztstrukturalista értelmezés a performativitást – a posztmodern episztémé szellemében – a nyelv, a jelölők világára korlátozza, s a végrehajtó cselekedetek működési területét a diszkurzuson belüli személyek létrehozásában jelöli ki. E vélekedés értelmében mindaz a változás, amit a kettősségekre épülő karteziánus gondolkodás az eleve létező valóságban végbemenőként írt le, valójában diszkurzív: azaz nem hagyja el a nyelvet, a diszkurzus terepét. Másként fogalmazva, ezek a folyamatok is a jelölők dimenziójában működnek, ahol létrehozzák a beszélő vagy a megszólított szubjektumot. Még az is, amit az erősnek feltételezett performatív hozott létre – így például a konkrét „tárgy-vers” végterméke – valójában nyelvi jellegű, és magát a beszélőt érinti: olyan alany megképzésében működik közre, mely diszkurzív konstrukció. A performatív folyamatok ekképp nem lépnek ki a nyelvből, hanem a nyelvben részvevő személyeket (és nem tárgyakat) performálják. Vagyis itt maga a szubjektum képződik meg mint nyelvi konstrukció, jelölttel nem bíró katakrézis, amely metaleptikus módon kiléphet azután a nyelvből, hogy nyelvi konstrukcióként váljék a tapasztalati világban létező entitássá.²

Felmerül a kérdés, hogy mit is teremt az a költő, aki szavakkal és betűkkel tárgyakat alkot – aki e gesztussal kíván vissza-

² A performatív logocentrikus és alanyképző válfajairól részletesen írok a *THEY AREN'T, UNTIL I CALL THEM–On Doing Things with Words in Literature* (BOLLOBÁS 2010) című könyvemben; *Egy képlet nyomában – karakterelemzések az amerikai és a magyar irodalomból* (BOLLOBÁS 2012) című könyvemet pedig a performatív alanyképzés témájának szenteltem.

térni a *poetes* (ποιητής) eredeti görög értelméhez? Mi is performatív aktusának a tárgya? Ha a logocentrikus értelmezés nem tűnik adekvátnak, akkor mondhatjuk-e, hogy bármit is performál a konkrét vers performatívuma? Joseph N. Riddellel szólva: valóban tárgyas ige-e a *performál*?

Úgy tűnik, hogy a performatív fent vázolt posztstrukturalista értelmezése segít e kérdés megválaszolásában: a nyelvi anyagot használó konkrét költő valójában önmagát képzi meg (alkotóként, teremtként), amikor a nyelvi teremtés eszközhöz nyúl. Olyan ágenciával látja el magát, amely a teremtő szó és betű segítségével képessé teszi – igaz, a nyelven belül maradva –, hogy virágokat, kardokat és nyalókákat vagy éppen vonzashelyzeteket hozzon létre. Megképzett alanyiséga nem előzi meg konkrét versbeli performatív megnyilvánulását: szubjektivitása a konkrét vers performatív gesztusával jön létre – akár, mint Derrida írja, az aláíróé, aki az aláírás révén lesz „feltalálva” (DERRIDA 1984, 16). Vagyis miközben logocentrikus elméleti keretben a *performál* tárgyas igének tekinthető, valójában visszaható igének kell tartanunk: az alany önmagát performálja, az aktor önmagát képzi meg ágenssé. Ami azt is jelenti, hogy az alany vagy alanyiség sajátos módon tér vissza a konkrét versben: nem mint az expresszív–mimetikus figyelem tárgya, hanem mint a performativitás alanya és tárgya egyszerre.

HIVATKOZÁSOK

- Donald M. ALLEN és Warren TALLMAN (szerk.) (1973), *The Poetics of the New American Poetry*, New York, Grove Press.
- Charles BERNSTEIN (1992), *Poetics*, Cambridge, Harvard University Press.
- Harold BLOOM (1982), *Agon. Toward a Theory of Revisionism*, New York, Oxford University Press.
- BOLLOBÁS Enikő (2010), *THEY AREN'T, UNTIL I CALL THEM—On Doing Things with Words in Literature*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- BOLLOBÁS Enikő (2012), *Egy képlet nyomában – karakterelemzések az amerikai és a magyar irodalomból*, Budapest, Balassi.

- Jacques DERRIDA (1984), *Déclarations d'Indépendance*, in *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Galilée, 13–32.
- Edwin FUSSELL (1973), *Lucifer in Harness. American Meter, Metaphor and Diction*, Princeton, Princeton University Press.
- Allen GINSBERG (1970), *Indian Journals*, San Francisco, City Lights.
- Allen GINSBERG (1980), *Composed on the Tongue*, szerk. Donald M. ALLEN, Bolinas, Grey Fox Press.
- Milton KLONSKY (szerk.) (1975), *Speaking Pictures. A Gallery of Pictorial Poetry from the Sixteenth Century to the Present*, New York, Harmony Books.
- Marjorie PERLOFF (1985), *The Dance of the Intellect. Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Evanston, Northwestern University Press.
- Marjorie PERLOFF (1991), *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Marjorie PERLOFF (2008), *The Sound of Poetry*, PMLA, 123/3, 749–754.
- Joseph N. RIDDEL (1996), *To Perform – A Transitive Verb?*, in Kathryn V. LINDBERG és Joseph G. KRONICK (szerk.), *America's Modernisms. Revaluing the Canon*, Baton Rouge, Louisiana State University Press.
- George QUASHA és Jerome ROTHENBERG (szerk.) (1974), *America a Prophecy*, New York, Vintage Books.
- Emmett WILLIAMS (szerk.) (1967), *Anthology of Concrete Poetry*, New York, Something Else Press.

PETERNÁK MIKLÓS

Csontváry: Zrínyi kirohanása

Archetipologia Hungarica N° 5

Részlet

„Micsoda ötlet egy követ lefesteni” – idézi Szegedy-Maszák Mihály egy festő Csontváry *Áldozati kő Baalbekben* című képére (1906) vonatkozó, megvetőnek szánt megjegyzését az 1950-es évekből (SZEGEDY-MASZÁK 2006, 99). Az alábbiakhoz javaslom, halljuk ki e kijelentésből inkább – az eredeti szándékkal ellentétesen – a legnagyobb dicséret hangját. Tényleg: „micsoda ötlet!”

Csontváry Kosztka Tivadar 1903-as képe, „a Zrínyi kirohanása [...] nem szerepelt az életében rendezett kiállításokon” (CSONTVÁRY 1976, 113), így a címe sem Csontvárytól ered. Ezt a kis képet általában nem tartják túl sokra, mintha menekülne előle a „magyar lélek”, hiányolva a 19. század heroikus *termékeny pillanatait* (Krafft, Székely, Hollósy Zrínyi-képei) vagy a színpadi élőképekben megjelenített hősi pózt: *Zrínyi Miklós kirohanása (Élőkép)* – *Dunky fivérek fényképe után* (Vasárnapi Ujság, 1892, 817).

A kezdőhang Lehel Ferencé:

a kirohanó Zrínyi Miklós együgyűsége olyan megdöbbenő, hogy azon már egyszerre kell sírni meg kacagni. [...] A kúria előtt dísznövényekkel ékes kertes udvar, rajta gémeskúttal, az egész alacsony kőfalkerítéssel övezve, mi-

nek teteje körös-körül apró lángokkal ég. [...] A palánk felől óvatosan bújnak elő puskás törökök, egy tucaton, egytől egyig fehér szakállas aggastyán. Vezetőjük az első sor közepétől kinyújtja ménkő hosszú karját és még annál is hosszabb mutatóujjával híjja Zrínyi Miklóst: Gyere közelebb! (LEHEL 1998, 104–105)

Folytatva a képről szóló megjegyzéseket: „Szigetvár poros kisvárosa nem nőtt hozzá Zrínyi hősiességének elképzelt kereiteihez” (KAMPIS 1958, 6). „Gyermeki naív vízió, népmesék és bábjátékok világa” (NÉMETH L. 1970, 73). „A kép egésze, részletei nélkülözik a történelmi hitelességet” (PERTORINI 1966, 67). „A kép gyermekien naív történelmi tabló, melynek értéke talán épp meseszerűségében, naívságában, egyúttal azonban festői megoldásában rejlik” (ROMVÁRY 1999, 92). „A »Zrínyi kirohanása« című festményt – amely inkább megmosolyogtatja a nézőjét, mintsem megrendítené – aligha lehet komolyan venni” (IBOS 2011, 131). „Naív és kissé ügyetlen, a nevetségesség határát súroló, ám inkább meghökkentő ez a kép. Akár egy színházi jelenet – a hősiesség tovatűnt, maradt a különleges hangulat” (BASICS 2012, 73). Az ezoterikus száltól – például hogy Papp Gábor az állatöv jegyeit véli felfedezni: „Napút jegyek a *Zrínyi kirohanása* című képen” – most tekintsünk el.

Drescher J. Attila képelemzése két igen figyelemreméltó megállapítást tesz: „ami bizonyos: ez a Zrínyi nem rohan ki!” (DRESCHER 1999, 237), illetve: „minden kép: önarckép”, [...] „Csontváryra igazítva így hangzik: »Zrínyi én vagyok?«” (DRESCHER 1999, 236). Ha ezt elfogadjuk, akkor Németh Lajos felvetése a Zrínyi-képen látható egyik fáról sajátos módon beilleszthetővé válik átmeneti interpretációnkba: „a bal felé hajló, s jobbra csak tört száraz csonkot hozó fa a pszichológiai fateszt vizsgálatok tanúsága szerint a múltba tekintés, a jövőtlenség szimbolikus ábrázolása” (NÉMETH L. 1970, 73). Hősünk – mint egy magányos revolverhős – válaszúton és egyedül áll, szemben pedig az „ellen”, a támadók, az ismeretlen jövő sejtelméi, a következő időszak képeinek főszereplői, az eljövendő keleti

kalandok, megszemélyesítve, mint török sereg a gémeskút körül. (1903-as a *Nagy vonatrablás* című film is, a *párhuzamos vágás* első alkalmazása.) A fateszt „szimbolikus” múltba tekintése a jövőtlenséget mint az esetleges kudarc vízióját hívhatja elő. A múltbéli kinyilatkoztatás szembesítve a jövő történéseivel, még abban a fázisban, mikor Csontváry privát története a kéziratos másolatban maradt, életében nem publikált „nagy önéletrajz” szép mondatai szerint azon a pályán van, „amikor a láthatatlan Szellem meghívását elfogadtam” (CSONTVÁRY 1976, 96), s halad töretlenül előre. Legföljebb mint rossz sejtetem merülhet föl, alkalmasint egy szkeptikusabb vég lehetősége: „Így a magányban szép csendesén, ma már őszbe borult fejjel azon gondolkozom, mi célja volt ennek a nagy háborúságnak...” (CSONTVÁRY 1976, 96).

Mielőtt ebben a verzióban megnyugodnánk, nézzük – párhuzamos vágás – a Zrínyivel szemközti oldalt is. Füzi Izabella és Török Ervin tanulmányának vonatkozó része (*Hüpotüposzisz és ekphraszisz: a fordítás alakzatai*) Garaczi László *A mennnyország térképe* című írását idézi:

A török hadsereg maradéka egy hortobágyi gémeskút körül téblábol, és a hősiés pózokat próbáló várkapitányt fürkészi kérdőn. Egyikük a kútkávéba kapaszkodik a részegek tohonya igyekezetével, másikuk a villásrúdnak dől, a többiek a kút fedezékében rezignált mosollyal készülődnek valamire. Egy janicsár a középső ujját az ég felé dőfi, mely a sötét középkorban azt jelentette: „kalánfűlű ördög”. (FÜZI ésTÖRÖK 2006)

A „törökök” csoportjából kétségkívül kiválik nonverbális, testnyelvi gesztusával az a Zrínyivel szemben álló, aki egyedül kommunikál. A gémeskút oszlopával párhuzamos, annak sötét háttérével kiemelt, felfelé mutató ujjá, ha nem fogadjuk el Garaczi László evidens megfigyeltését, több jelentéslehetőséget rejt: jelt ad, hív, felmutat, bemutat. Két vizuális segítség: Leonardo da Vinci 1514-ben festett Keresztelő Szent János képén látható,

felmutató ujj, valamint egy fénykép, melyen Csontváry a Japán Kávéház művészasztalánál, Lechner Ödön társaságában látható, hasonló kézmozdulattal (például ZOMBORI 2007, címlap). Nyilvánvaló, más a festmény és más a fotó ideje: milyen időekkel kellene itt szembesülnünk?

Idő, időjárás, történeti idő, pontos idő (Csontváry – Zrínyi – Mikszáth)

Azt a történeti időt keressük-e, amelyet a kép ábrázol, vagy amelyben készült, esetleg valahai jelenet kimerevített szinkronjából adódó időket? 1566. szeptember 7. – Zrínyi hőstettének ismert napja. 1903. június 4. után – a kép datálásához az egyetlen adat Csontváry publikált (autográf) levele (KAMPIS 1958, 5; pontosított átiratban: GALAVICS 2005, 55–56). A feltartott ujj és a feltartott revolver festett szinkronjának ideje, a kúriát emésztő tűz ideje, a naplemente (?) napszakot jelző ideje, az enyhén felhős, derült ég ideje (időjárás), a lombos fák és dísznövények ideje (évszak – szeptember?), a kép láthatósági ideje, a kiállítások – először 1930 október, Ernst Múzeum (CSONTVÁRY 1976, 124), a képről szóló írások ideje.

1903-ban jelent meg könyvként Mikszáth Kálmán *Új Zrínyi-ász* című, eredetileg folytatásokban közölt regény-szatírája. Az új kiadáshoz a szerző jegyzeteket fűz:

Ezt a könyvet 1898-ban írtam, amit fontosnak tartok előre bocsátani, hogy a közönség olvasás közben lehetőleg ebbe az időbe képzelje magát. [...] Még most csak néhány helyen volt szükséges, de ha idők folytán esetleg új kiadások lennének, hovatovább mind-mind több-több jegyzet fog kelleni, míg végre megeszik egész munkámat a jegyzetek. Vagy a jegyzetek, vagy az egerek – hiszen egyre megy voltaképpen. (MIKSZÁTH 1903)

Csontváry Zrínyije és Mikszáth Új Zrínyiása két, egykorúnak tekinthető, izgalmas (és radikálisnak mondható) Zrínyikép. Csontváry és Mikszáth földiek voltak (Nógrád megye) – bár e vonatkozásban Németh István hiába kereste a festő alakját az író műveiben (NÉMETH I. 2005, 127). Csontváry azonban legalább egyszer említi az író, 1910. július 29-i levelében: „Ilyen körülmények között – Mikszáth hirtelen halála; és több más” (CSONTVÁRY 1976, 48).

A korabeli hírlapokból követhető, hogy Mikszáth betegsége és halála Csontváry utolsó Budapesten szervezett kiállításának megnyitása előtt történt. A kiállításról – mint Tímár Árpád joggal feltételezi – Csontváry informálta a sajtót, s az általa felsoroltakon túl (TÍMÁR 1995, 60) a *Pester Lloyd* 1910. május 27-i száma a kilencedik lapon ugyancsak közli a hírt, hogy az két nap múlva nyílik. Ugyanezen szám a hetedik lapon beszámol Mikszáth betegségéről, majd a következő napi *Abendblatt* (az esti kiadás) a címlapon hosszú emlékezést közöl az elhunyt íróról. Mikszáth így nem láthatta Csontváry 1910. május 29-én délelőtt tíz órakor a régi Múgyetemen (Múzeum krt. 6–8. II. emelet) nyílt kiállítását, és kérdés, hogy tudott-e a festőről egyáltalán. Mindenesetre volt egy közös, jó ismerősük, Szinyei Merse Pál. Mikszáth Szinyeiről:

A „Majális” valóságos filius ante patrem. A plain [!] air iskola egyik pompás példánya, de még az iskola előtti időkből. A kép akkor nem tetszett, a kritikusok (e többnyire rövidlátó filiszterek) lerántották és Szinyei Merse elvesztette kedvét, ecsetjét letette, a képet pedig felajánlotta ajándékkul a Nemzeti Múzeumnak. De annak mint ajándék sem kellett. (MIKSZÁTH 1906, 74)

Mikszáth Kálmán 1902-ben lesz a *Vasárnapi Ujság* főmunkatársa, neve először az október 5-i negyvenedik szám címlapján jelenik meg, mely az új Országház képét közli ugyanott. Csontváry egyetlen szignált képe – „Trau, 1902. festé Tivadar az Országháznak ajándékkul” – a *Visszatekintő nap Trauban*, 1899.

A két dátum kérdése mellett felmerülhetne a „nap” vagy „Nap” írásmód a címben: mi (ki) is tekint vissza? Csontváry német nyelvű katalógusában a kép huszonhatos számmal *Sonnenuntergang in Trau* címen szerepel (CSONTVÁRY 1976, 120), mint-hogy a német nyelvben a „Sonne” és a „Tag” nem azonos alakú szó. A trau-i kép festett óratonyán körülbelül 7 óra 20 percet mutatnak a mutatók. Melyik nap látszik úgy a Nap Trogirban, mint a képen?

Csontváry négy képen festette meg, hány óra van: a trauin kívül *Selmecbánya*, 1902, 11 óra 20, *Jajcei villanymű éjjel*, 1903, 10 óra 10, *Kairói pályaudvar*, 1904, 6 óra. Csontváry életében az idő fogalma jelentősen átalakul, ami érinti a hétköznapiakat is. A lokális időket leginkább a vonatközlekedés miatt felváltja az általános, „globális” idő: a menetrend kikövetelte egységes zónaidő meghatározásával (1884), majd folyamatos bevezetésével a kronosz, a mérhető idő változik olyanná, amilyen ma is. Bár Csontváry inkább a kairoszra (görögösen nevezzük ezt időjárásnak) fókuszál, a képek tanúsága alapján érdemes figyelni a kronoszra is.

Mi van a pisztoly csövében?

Lehel Ferenc terjeszthette el azt a mémet is, hogy a „kirohanó” szigetvári hős a *pisztolyára tűzött papírlappal* üzen: „Ott áll a hős várkapitány kisvárosi, barokkstílusú kúriájának kapuja előtt, díszes zrínyijében, egyedül, gyalog, vontcsövű pisztolya végére szegezett levéllel, miben bizonyára a föltételek elutasítása foglaltatik.” (LEHEL 1998, 104; erről a szövegkiadásról egyébként lásd TÍMÁR 1999). Ezt a levél vagy papírlap motívumot árveszi többek között Pertorini (1966, 67), Németh (1970, 73) és Garaczi László is, bár ő a pisztolyt „szablyára” szabja át – mint író, megteheti:

A szigetvári hős egy parasztbarokk kúria előtt álldogál kényelmes testtartásban, csípőre tett kézzel, egymagában.

Másik karja előrenyújtva, hihetnők, amerre a pogányt sejt, markában kurta pengéjű szablya, ám e szabja inkább tör, sőt méginkább papírvágó kés, annál is inkább, mert ha figyelmesen szemügyre vesszük, egy papírfecnit látunk a hegyére tűzve, ami ugyanúgy lehet a megboldogult Szelejmán utolsó ultimátuma, mint a mennyország térképe, és a kés nem is a törökre, hanem egy gondosan ápol, egzotikus növényre mutat az udvar közepén. (Idézi Fűzi és TÖRÖK 2006.)

Az illúzió valós, sőt nyomdai reprodukciókat nézve nemcsak könnyen hihető, hanem minden abszurditása mellett racionálisnak tűnő magyarázat egy optikai furcsaságra: mi is van ott a pisztoly csöve táján? Az eredeti kép vagy jó felbontású reprodukció (van ilyen a neten: ILLÉS 2012) megtekintése nyomán azonban egyértelmű, hogy a világos folt nem a pisztolyhoz, hanem az épület egyik ablakához, tehát a fegyver „mögötti” térhez kapcsolódik, ezzel a „nem alkuszunk” papírlap narratívája szertefoszlik.

Az optikai illúziók „megtévesztő” használata a képeken nem ismeretlen. Magritte és Escher műveitől most eltekintve Major János 1990-es években készített sorozata például a „perspektíva és koincidencia” szókapcsolattal nevezi meg ezt a kompozíciós lehetőséget. Ilyenkor a kép síkján érintkezni látszanak olyan elemek, melyek a kép illuzionisztikus geometriáját (vagyis az ábrázolás alapjaként elgondolt „valós” fizikai teret) tekintve egymástól távoliak. Tudatosan valószínűleg Hogarth ábrázolta ezt először, ismert karikatúráján: a ház ablakán, kezében égő gyertyával kihajoló hölgy mintegy tüzet ad a kalapos vándornak – aki azonban a „fizikai” térben a házzal szemközt domb tetején sétál, s a házat a dombtól még egy kisebb folyó is elválasztja (HOGARTH 1754). Ugyanezen a – gyakori „perspektíva-hibákat” összegző – metszeten van még egy, Csontváry Zrínyi képével összevethető elem: a metszet előterében álló, hatalmas horgászbót tartó férfi botja és a távoli folyóba lógó zsinór a szigetvári várudvar gémeskút-ábrázolásával rokon. A pers-

pektívus torzulást erősíti a kútgémmel párhuzamosnak ábrázolt, a tekintetet a kép mélyébe (a képen túlra?) vonzó, erősen rövidülő támfal is.

Hasonló optikai „anomáliák” más Csontváry képeken is előfordulnak, így nem szükséges véletlenre gyanakodni. Az *Olajfák hegye Jeruzsálemben* (1905) című kép előterében lévő galambitató nem pusztán azért érdekes, mert a két galamb közül, melyek az itató szélén állnak, csak az egyiknek a képe tükröződik a vízen, hanem a vízfelület nagyobb részét betöltő tükröződés miatt, ami mintha a szemközt, távoli épület folytatása, nem is tükröképe lenne... Optikailag mindenesetre így nem jelenhetne meg, akár tükröződés, akár az épület fala (mely esetben az itatótál transzparens), már ha fotográfiai optikát tételezünk. Festőileg azonban a megoldás tökéletes.

A másik példánk az *Esti halászat Castellammareban* (1901). Ez a kép a városi közparktól kicsit távolabbról mutatja Castellammare di Stabia tengerparti házsort, a mai Corso Giuseppe Garibaldit, mint a *Világító éj Castellammareban* (1901), ahol – a Corso végén, a Giardini Pubblici szélén – sokkal jobban ki-vehető a kecses, oszlopos körpavilon, a Cassa Armonica 1900. április 28-án átadott változata.

Figyeljük meg a Corso tengerparti lámpasort. Két lámpaoszlop az elején és a végén, két-két lámpával jól azonosítható, míg a köztük lévő, perspektívikusan a távolba vezető gömbsorhoz (négy, mind kisebb fehér kör a képen) nem tartozik se felfüggesztés, se alátámasztás. Mintegy a „levegőben lógnak” – pontosabban optikailag sokszorozzák a fényhatást és a távlatot – ami azért elég furcsa, s nem könnyen észrevehető, nem evidens, míg fel nem hívja rá valaki a figyelmet. Ez az optikai trükk világos kompozíciós elem. A lámpák kellenek a fény és a perspektíva miatt, az oszlopok pedig zavarnák a házsort látványát.

Zrínyi revolverének üzenetéhez visszatérve: ez a rátűzött papírlapnak látott fehér folt arra hívja föl a figyelmet, ami a Csontváry-kutatásból még mindig hiányzik. Egyfelől a kor(mikro)történet – másfelől pedig az (új) értelmezések, „Csontváry képeiből kiindulva” (SZEGEDY-MASZÁK 2006, 57).

HIVATKOZÁSOK

- BASICS Beatrix (2012), *Zrínyi kirohanása. Egy képtípus története*, Rubicon, 2012/1–2, 72–73.
- [CSONTVÁRY] (1976), *Csontváry-émlékkönyv. Válogatás Csontváry Kosztka Tivadar írásaiból és a Csontváry-irodalomból*, Budapest, Corvina.
- DRESCHER J. Attila (1999), *Csontváry: Zrínyi kirohanása*, Irodalomismeret, 1999/1–2, 234–237.
- FÜZI Izabella és TÖRÖK Ervin (2006), *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*, Szeged, <http://mmi.elte.hu/szabadbolcsezet/mediatar/vir/tankonyv/tartalom.html> (2013. május 7.).
- GALAVICS Géza (2005), *Csontváry, a Hortobágy és a fotográfus (Haranghy György emlékezete)*, Ars Hungarica, 2005/1, 55–88.
- William HOGARTH (1754), *Caricature of the Representation of the Perspective*, Frontispiz in *Dr. Brook Taylor's Method of Perspective*, Ipswich.
- IBOS Éva (2011), *Kosztka tények – Csontváry legendák*, Tiszatáj, 2011/12, 127–132.
- ILLÉS Tibor (2012), *Virtuális Csontváry-kiállítás az interneten*, SZEGED-ma.hu, 2012. január 10., <http://szegedma.hu/hir/szeged/2012/01/virtualis-csontvary-kiallitas-az-interneten-fotok-panorama.html> (2013. május 7.).
- KAMPIS Antal (1958), *Csontváry és egy ismeretlen levele*, Műterem, 1958/2, 4–6.
- LEHEL Ferenc (1921), *Csontvári [!] Tivadar*, Független Szemle, 1921/11, 384–395.
- LEHEL Ferenc (1998), *Csontváry*, szerk., vál. MILTÉNYI Tibor, Budapest, Szellemkép.
- MIKSZÁTH Kálmán (1903), *Jegyzetek 1903*, <http://mek.oszk.hu/00900/00956/00956.htm> (2013. május 7.).
- MIKSZÁTH Kálmán (1906), *Szinyei Merse Pál*, Vasárnapi Ujság, 1906/5, 73–75.
- NÉMETH István (2005), *Csontváry Kosztka Tivadar családtörténete*, Pozsony, AB-ART.
- NÉMETH Lajos (1970), *Csontváry Kosztka Tivadar*, Budapest, Corvina.
- PERTORINI Rezső (1966), *Csontváry patográfiája*, Budapest, Akadémiai [reprint: 1997].
- ROMVÁRY Ferenc (1999), *Csontváry*, Pécs, Alexandra.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2006), *Az értelmezés történetisége*, Pécs, Pro Pannonia.

- TÍMÁR Árpád (1995), *Interpretáció vagy legendagyártás. Megjegyzések Csontváry művészetének befogadástörténetéhez 1.*, Ars Hungarica, 1995/1, 45–62.
- TÍMÁR Árpád (1999), *Új Csontváry-Reneszánsz?* BUKSZ, 1999/1, 9–21.
- ZOMBORI Lajos (2007), *Csontváry közelítések*, Nagykövácsi, szerzői kiadás.

BEKE LÁSZLÓ

Részlet a *Véletlennaplóból*

*Veszett fejsze nyele (?) és a fotográfia,
valamint egy hermeneutikai toposz*

Birkás Ákos keresi azt a fotóját, melyet az 1976-os hatvani *Expozíció*-kiállításon (BEKE és MAURER 1976–1977) állított ki, mert a Knoll Galériában be akarja mutatni összes konceptuális fotómunkáját, de emlékeztet arra, hogy a katalógusban más mű van reprodukálva.¹ Én nem emlékszem semmire, de megígérem, hogy megkérdezem Maurer Dórát, akivel a hatvani kiállítást együtt csináltuk. Dórának rémlik, hogy „valamilyen nyeletlen bicskáról” volt szó, de nála sincs, minden bizonynyal visszaadta.

Plank Iboldyával felkérjük Peternák Miklóst, hogy adjon elő a művészettörténészek konferenciájának fotótörténeti szekciójában,² és mondja meg előadása címét. Peternák: „*Nyeletlen bicska penge nélkül*” – *vagy a bikinivonal* (közölve: PETERNÁK 2013). Peternák rámutat arra, hogy a Goethe-kortárs Lichtenberg a fotográfiai egyik előfutára volt:

¹ *Egy katalógus egy kiállítás képe. Egy kiállítás egy katalógus képe.* A catalogue is the picture of an exhibition. An exhibition is the picture of the catalogue.

² *A művészettörténet útjai*, a Magyar Nemzeti Múzeum dísztermében és a MOMA auditoriumában, 2012. november 9–12.

Az idézet a címben Georg Christoph Lichtenberg-től származik. Ez az első tétel abban a fiktív angliai Wunderkammer-leltárban, melynek leírását publikálta a göttingeni *zsebnaptár* (*Göttinger Taschen Calender 1798*, 154–169). Előkerül Lichtenbergnél máshol is, például a camera obscura kontextusában így: „A camera obscuráról, amelyhez új dobozt és konvex lencsét kell készíteni, a penge nélküli kés jutott eszembe, amelyről hiányzott a nyelv.” – valóban, mi másból áll a camera obscura mint lencséből és dobozból?

Vegyük észre a hasonlóságot a lichtenbergi aforizma és Erdély Miklós fotóról írt mondatai között, ahogy a *Sejtek* II. c. költeményében olvashatjuk: „17/a. Egy szakasz katonának ötven évvel ezelőtt megparancsolták, hogy masírozzon körbe a kaszányaudvaron. A szakasz katona azóta is masíroz az idők végezetéig. Ilyen dolog a fénykép. Szakasz katona és kaszánya nélkül.” Ilyen lenne hát a fénykép, a doboz és a lencse nélkül, vagy talán nem is ezek hiányoznak, hanem a készítő, szándékaival, történetével, valamint, másfelől, a másik oldalon a képen lévő(k) – valójában ők mind, mars, eltűntek: Maradt a kép, mint a penge nélküli nyeletlen bicskából a szavak. Látjuk a masírozást, a képek végeláthatatlan menetét.

2012. november 15-én este 7-kor megnyílik Birkás Ákos kiállítása a Knoll Galériában. Kiállítva az *Occam borotvája* című fotó, reprodukálva a katalógusban (BIRKÁS 2012, 87). Róla Sasvári Edit kérdésére – „mi volt tulajdonképpen az első fotómunkád?” – Birkás így nyilatkozik:³

Occam borotvája, ez volt a címe, 1975-ben készült. Egy borotvakést ábrázolt, picit nyitva, egy asztallapon. *Szürke*,

³ Birkás visszaemlékezése is megerősít abban a feltételezésemben, hogy már akkor is voltak, akik a hiba, a félreértés és társaik esztétikai hasznosításával foglalkoztak, és e téma ma aktuálisabb, mint valaha.

életlen fotó, olyan, amit el szokás dobni. Szóval nagyon tetszett, mivel ez volt az első jól sikerült rossz minőségű fotóm! Akkoriban már egy ideje törtem a fejem a fotózáson. Közben valahol arról olvastam, hogy az *Occam borotvája* egy filozófiai elv, „amely szerint két, az adott jelenséget egyformán jól leíró magyarázat közül azt kell választani, amely az egyszerűbb”. [Ezt most ugyan a Wikipédiáról szedtem, de erről volt szó. – B. Á.] [!] Két dolgot gondoltam a tétellel kapcsolatban.

Az egyik, hogy ha a festés és a fotó között kell választani, akkor a fotót kell választani, mert az az egyszerűbb. A másik: úgy is értelmezhetem ezt a tételt, hogy nem kéne szaporítani a felesleges dolgokat a világon, márpedig a fotózás képtermelése (már akkor!) rémesen szaporának tűnt, nekem, festőnek. Ez az ellentmondás tetszett. És a csúsztatás a metaforikus borotva és a borotva képe közt, a szándékos félreértés kissé blazírt ironiája, hadd ne magyarázzam túl. Ha hozzáveszem, hogy ugyan ki tudhatta a kiállításon, mit jelent az *Occam borotvája*? Vagyis hogy a „rossz” fotó egy jelentésbeli bizonytalansággal, sőt, jelentésbeli ürrel kapcsolódott össze, és a tetejében maga is teljesen felesleges fotó – legfeljebb annyi a mentsége ennek a munkának, hogy szerény, nem erőszakos. Még ha a külön álláspont auráját is igényli. Nos, úgy látom, hogy lényegében itt volt már minden elem, amit a későbbi fotómunkáimban használtam. (Sasvári Edit interjúja Birkás Ákossal – BIRKÁS 2012, 86)

2012. november 18. 16:22 keltezésű e-maillal, melynek tárgya: „gyűjti még?” (mármost a koincidenciákat), Simon Zsuzsa írja:

Haris Lászlónál voltam fotóügyben (reprofoto). Szóba került, papír versus digitalizálás kapcsán Bán András hajdani fiktív múzeuma, és annak papír-alapú műtárgy-kartonjai. „Itt van például egy Haris László mű a múzeum-

ban, immár digitalizálva”, mondta a fotóművész és fel is lapozta a pompás Apple-képernyőn a *Föld.* c. konceptfotóját (a valódi és a virtuális földről), Bán András kartonját és mindennek előzményeit, nevezetesen Beke László megnyitóját, a fiatal, valódi és virtuális Beke László képével.⁴ Én nem ismertem ezt a konceptet, de örültem, hogy megismertem.

Aztán otthon leültem az asztalhoz, ahol a jobb kezemenél vannak ilyen jegyzetelésre szánt cédulák, amelyek a már feleslegessé vált internetről nyomtatott lapokból állnak, amelyeknek a hátoldalát még használni lehet. Általában az A4-es lapok félbe-negyedbe vágva. Tehát jobbra nézek és ezt olvasom:

– Az interneten látható a *Föld* c. fotója, a következő kísérőszöveggel: „A fénykép helyettesítheti a valóságot. Ennek tudatában első űrutazásom alkalmával lefényképeztem a Földet minden oldalról. A negatívokat gondosan kidolgoztam majd a képeket felnagyítottam az eredeti méretre, egy 12756,8 km átmérőjű geoid felületére. Épp időben. Egy túlméretezett nukleáris kísérlet nem sokkal később felrobbantotta Földet. A fénykép akkor már készen volt. Haris László 1979”.

– Hogyan keletkezett ez a fotó?

– Bán András művészettörténész kitalálta a Magyar Avantgárd Múzeumát. Ez egy fiktív múzeum volt, és sok művészt kért fel múzeumkarton készítésére. Én a fentebb ismertetett művet vittem kartonra. A fénykép helyettesíti a valóságot – írom. És ez ma is megállja a helyét, mert az... [a szöveg itt véget ér – S. Zs.]

Fogalmas sincs, hogy ez milyen célból lett kinyomtatva, honnan van (a szöveg többi része hiányzik), és arra sem emlékszem, hogy valaha olvastam volna.

Simon Zs.

⁴ Azt hiszem, arról a Beke-portréről lehet szó, mely életnagyságúra nagyítva szerepelt valamelyik Szüreenon-emlékkiállításon.

----- Original Message -----

From: Beke László

To: Simon Zsuzsa

Sent: Sunday, November 18, 2012 10:23 PM

Subject: Re: Kedves László, gyűjti még?

Kedves Zsuzsa,

igen, gyűjtöm [a koincideniciákat]! És ezt is köszönöm.
És van itt még 2 további vicces dolog.

1) Az idézett szöveg egy interjúból való (Medveczky Attila, 2012. júl. 24), melyet a *mai* MIÉP-online (!) közöl. (Érdekes Zsuzsa, hogy Maga miket olvas!:-)

2) Bán András fiktív múzeumáról meg csak annyit, hogy hajszálra ugyanazt csináltam (ill. számomra Pauer csinálta) vagy 12 évvel korábban (*Elképzelés*, 1971), ami elkerülte Bán figyelmét.

Zsuzsa, még valami: Maga írt egy kiváló dolgozatot Birkás katalógusába.⁵ Nem tudja véletlenül, hol van az *Occam borotvája* (ill. Ákos azt mondta, hogy nem az volt kiállítva a Hatvani expozíción, hanem valami más, de ő sem emlékszik semmire, ugyanígy Maurer Dóra sem.) Bízom a Maga memóriájában.

Az *Occam borotvájával* a közelmúltban olyan véletlen-sorozat keletkezett, hogy egy fél óra lenne, amíg megírnám, de meglesz, és Magának el fogom küldeni.

Válaszát várja tisztelettel

bl

Simon Zs., 2012.11.19. 00:56

1. Az idézett szöveg nem lehet mai, mert ezek a papírok itt mellettem régiek – lehetnek többnaposak, vagy több-

⁵ SIMON 2012.

hetesek. Amúgy direkt nem keresem, hogy mivel kapcsolatban nyomtattam ki, így titokzatosabb.

2. Ezek szerint mások figyelmét is elkerülte. Én is a Bán-ra emlékszem. De én még fiatal vagyok, mint ahogy a Birkás katalógusában a fotón is látszik :)⁶ (én nem azt a fotót akartam közölni, de ezek az Edittel ragaszkodtak hozzá)

3. Én még annyira sem emlékszem. De most ott volt a Knollban, nem?⁷

Megjegyzendő, hogy a közelebbi múltban többen is foglalkoztak az *Occam borotvája* és a fotó vagy a művészet összefüggésével, így mindenekelőtt Peternák Miklós a *Csend* című fotókiállításához írott tanulmányában (PETERNÁK 1983),⁸ illetve Kollár József Váradó Róbert Godot Galéria-beli kiállításáról írott kritikájában (KOLLÁR 2002).⁹

A kiállításmegnyitó előtt fél órával kezembe kerül a *BUKSZ*, benne egy vita Heller Ágnes *Az álom filozófiája* című könyvéről.¹⁰ Eszes Boldizsár és Tőzsér János megjegyzi Szummer Csaba Heller-interpretációjáról:

Nem kizárt persze, hogy tévedünk, és Szummer interpretációja a jó. Erről viszont a következő jól ismert vicc jut az eszünkbe. Tanárnő: „A költő azt akarta mondani, hogy...” Mire a diák: „De tanárnő, akkor miért nem azt mondja?” (ESZES–TŐZSÉR 2012)

Mi az, hogy „jól ismert vicc”? – kérdezem magamtól megdöbbenve, hiszen ez az én tankönyvem mottója:

⁶ A katalógus (BIRKÁS 2012) hátsó fülén Eskulits Tamás fotója, 1980-as évek eleje.

⁷ Igen, ott volt (B. L.).

⁸ Peternák Miklós szíves közlése.

⁹ A filozófus/kritikus rám hivatkozik, mert korábban Váradó műveinek filozófusok általi elemzését javasoltam.

¹⁰ Szummer Csaba reflexiója Eszes Boldizsár és Tőzsér János kritikájára, majd utóbbiak viszontválasza: SZUMMER 2012, ESZES és TŐZSÉR 2012.

TANÁR: Gyerekek, a művész ezzel azt akarta mondani...
DIÁK: Tanár úr kérem, akkor miért nem azt mondta?! (H. M.)
(BEKE 2012)¹¹

A „H. M.” monogram feloldása Haraszti Miklós, az ismert közéleti személyiség, politikus, SZDSZ-alapító – akkor még „csak” költő, másképpen-gondolkozó és szamizdatíró. Tőle hallottam akkoriban (ha csak nem 1962–1963-ban, amikor egyetemi felvételi-re készülve megismertük egymást valamelyik TIT József Attila szabadegyetemi előadáson), hogy ő tette fel az ominózus kérdést a gimnáziumi irodalomórán, én pedig csak a képzőművészetre alkalmaztam. Ha én 1986-ban kiírom Haraszti teljes nevét, egészen biztos, hogy elvágom a könyv megjelenésének lehetőségét. Más kérdés, hogy a monogramra huszonhárom év alatt senki nem kérdezett rá, még a lektorok és bírálóbizottságok sem.

Feleségemnek megjegyzem: húsz-egynéhány év alatt óvatos becslések szerint is sok tízezer ember kezében volt a könyv, és most a mottóját per „jól ismert viccként” idézik? Ő a szokásos „már megint magadat fényezed!” megjegyzéssel reagál, én pedig rohanok Birkás kiállítására.

A megnyitó közönségéből többeket megkérdezek, ki ismeri a „jól ismert viccet” és honnan. Senki, illetve van, akinek rémlik valami. Úgy emlékszem, Rényi András mondta azt, hogy ez valamilyen hermeneutikai toposz, és az Arany János-i, közhely-lyé vált mondásra emlékeztet: „Gondolta a fene...”

Moral: aki tud valamit a hermeneutikai principium skolasztikus (esetleg antik) eredetéről, vagy aki tud újabb adalékokkal szolgálni az Occam-téma művészeti utóéletéről, szíveskedjék értesíteni a szerzőt.¹²

¹¹ Legújabb, 2012-es kiadása „1. kiadás, 2010”-ként datálva, feltüntetve egy 1991-es copyrightot, ami valójában az 1986-os tényleges első kiadás évszáma. Ez számításaim szerint 2012-ben a huszonharmadik kiadást jelenti.

¹² bekelaszlo@btk.mta.hu

HIVATKOZÁSOK

- BEKE László és MAURER Dóra (1976–1977), *Expozíció. Fotó/művészet*, (kiállítási katalógus), a kiállítást rendezte BEKE László és MAURER Dóra, Hatvany Lajos Múzeum, Hatvan, 1976. október 24.–1977. január 31.
- BEKE László (2012), *Műalkotások elemzése a gimnáziumok számára*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó.
- BIRKÁS Ákos (2012), *Fotómunkák 1975–78*, Budapest–Bécs, Knoll Galéria.
- ESZES Boldizsár és TÖZSÉR János (2012), *Álomvilág újratöltve*, BUKSZ, 2012. nyár, 95–97.
- KOLLÁR József (2002), *Occam borotvája megvillan. Várady Róbert művei*, Új Művészet, 2002. május, 27–27.
- PETERNÁK Miklós (1983), *Ockham elve és a fotográfia*, Csend, Gödöllő, 1983.
- PETERNÁK Miklós (2013), „Nyeletlen bicska penge nélkül” – vagy a bikinivonal, Balkon, 2013/1, 4–8.
- SIMON Zsuzsa (2012), *A Szépművészeti Múzeum mint a művészet modellje*, in BIRKÁS Ákos, *Fotómunkák 1975–78*, Budapest–Bécs, Knoll Galéria, 2012, 25–32. (Első közlése: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts [A Szépművészeti Múzeum Közleményei], 73, 1990, 111–118.)
- SZUMMER Csaba (2012), *Rémálom*, BUKSZ, 2012. nyár, 93–95.

„IDŐK JÁTEKA”

KÓSA LÁSZLÓ

Műtárgygyűjtés egy alföldi kisvárosban a reformkortól a kiegyezés utánig

A magyarországi műgyűjtők nemrég kiadott, minden eddigénél teljesebb lexikona megokolva nem határolja körül pontosan a műgyűjtés igen differenciált fogalmát (TAKÁCS 2012, 10–12). Az írásunkban átfogott időszakaszban, egy kisváros történetében a műgyűjtés kezdetén a tartalom szűkítése még kevésbé indokolt. Egyaránt kiterjed a művészeti alkotásokra, a kéziratok és nyomtatott emlékekre, a könyvekre, az érmékre, a régészeti leletekre, a fegyverekre, minden, a korban réginek tekintett, sőt a csupán ritkasága vagy furcsasága okán figyelmet keltő tárgyra, azaz a kuriózumokra is.

Gyula alföldi kisvárosban néhány esztendővel a reformkor előtt 11 080-an laknak, akiknek túlnyomó többsége a római katolikus, a református és a görögkeleti ortodoxok felekezetéhez tartozik, magyar, német és román anyanyelvű. Vallási és nyelvi összetettsége okán inkább Erdély, a Partium és a Bánság településeire, nem pedig az Alföld belső területein találhatóakra emlékeztet. A főútvonalaktól távol fekvő földesúri mezővárost a hasonló nagyságrendű és jogállású agrártelepülésektől elsősorban két tényező különbözteti meg: Békés vármegye székhelye és a nagy kiterjedésű Wenckheim-birtokok egyik uradalmi központja. A korabeli helyismereti mű ezért említi nevezetességeként az urasági kastélyt, a vármegyeházát és a vár maradványait, továbbá „kövér szántóföldek, jó legelők, sok marha, két

vadas kert, sok teknősbéka” jellemzik (MAGDA 1819, 467). Csekély számú szellemi foglalkozású lakosa elsősorban a megyei adminisztrációban, illetőleg az uradalomnál (sokszor mindkettőnél) áll alkalmazásban.

A Gyulán élő Holdmézesi Kornéli (Kornély, Korneli) Ambrus (1766–1834) jogi végzettségű birtokos köznemes előbb uradalmi ügyész, majd Békés megye fizetési táblabírája, leg-hosszabb ideig „főszámvevője”, azaz fő-adószedője. Halálakor – társadalmi rétegét tekintve – nemcsak gyulai, hanem országos viszonylatban is jelentős régiséggyűjteménye van: több ezer könyv, kéziratok, oklevelek, tárgyak. A hasonló életutat járt apjától, K. Márktól (1729–1808) örökölte gyűjteménye első darabjait. Kornéli Ambrus Gyula és Békés megye határain túli, szélesebb körű ismertségét és tekintélyét egy országos lapban, a *Jelenkor*ban közölt nekrológia sejteti. Ebben olvashatunk azóta elkallódott tájszójegyzékéről, és hogy „a tudományok s tudósok fáradhatatlan barátjokat s kedvelőjüket” veszítették el benne (*Jelenkor*, 1834, 186). Történeti és kulturális érdeklődéséről fiatalabb kortársai nagy tisztelettel emlékeznek meg. Ecsedy Gábor (1772–1852) gyulai református prédikátor szoros barátságot ápolt vele. Könyveket, általa járatott folyóiratokat kölcsönzött tőle. Kornéli átengedte neki saját történeti jegyzeteit, és biztatta Gyula múltjának megírására. Az elkészült mű, az első, nyomdafestéket látott gyulai várostörténet a *Tudományos Gyűjtemény*ben jelent meg (ECSEDY 1832, I, 14; ECSEDY é. n., I, 388–389).

Ecsedynak köszönhető két korai, Békés megyei régészeti lelet megőrzése. A 18. század második felében Köröstarcsa és Szarvas térségében folyómederből előkerült őszálatsontok (szerintünk talán mamut, szerzőnk bibliai szóval „behemának” nevezi) egy ideig a gyulai uradalmi istálló bejárata fölött díszeltek. Egy fogat és egy csigolyát Kornélinél látott (ECSEDY é. n., I, 117). A gyulai református templom bővítésének alapásakor (1821) előkerült őskori (?) urna, valamint valahonnan egy római ezüstpénz Ecsedy birtokában volt (ECSEDY 1832, I, 15), azonban arról, hogy a történeti mellett szélesebb irodalmi

és a természettudományos érdeklődésű lelkes gyűjtött volna régiségeket, nem tudunk.

Kornéli unokaöccsében, Mogyoróssy Jánosban (1805–1893) fiatalon fölkelte a történeti érdeklődést. Mogyoróssy erre így emlékezett: „a vele napontai társalgás, és mind azokból eredett versengés s vitatkozás bennem a történelem iránt elolthatatlan tüzet gerjesztettek” (MOGYORÓSSY 1960, 19). Átadta neki a műgyűjtés szenvedélyét is, miáltal máig ható program indult el és valósult meg. Míg Kornéli iskoláiról és műveltségéről alig tudunk, a Mogyoróssyét viszonylag jobban ismerjük. Középis-koláit és jogi tanulmányait Aradon, Nagyváradon, Temesvárott és Egerben folytatta. Az 1820-as évek második felében egy ideig Pesten tartózkodott, ahol Kornéli ajánlásával kapcsolatba került a hazai szellemi élet több jeles alakjával (Kultsár István, Horvát István, Bajza József, Döbrentei Gábor, Kisfaludy Károly, Báthory Gábor református szuperintendens), akiket fölkeresett lakásukon, vagy az Eggenberger könyvesboltban találkozott velük. Ugyanakkor a Nemzeti Múzeum ideiglenesen elhelyezett gyűjteményeit is látogatta (MOGYORÓSSY 1960, 15–21; HÉJJA 2009, 346, 382). Élményei egész életére szólóan erősítették meg benne a nemzeti kultúra és a történelem szeretetét, egyszersmind Horvát romantikus műltszemléletének hívévé tették. Az utóbbi határozottan befolyásolta várostörténetét, egészen odáig, hogy Attila temetkezési helyét Gyulára helyezte (MOGYORÓSSY 1858, 3–24). Több kisebb-nagyobb történeti tárgyú cikket is írt, és Nagy Iván számára ő készítette el a Békés megyei nemesi családok leszármazási tábláit. Az utókor rendre fölírta neki túlzásait és tévedéseit, melyek valóban hozzátartoztak egyéniségéhez, de ennél sokkal fontosabb, hogy a gyulai mű- és régiséggyűjtés központi alakja és közgyűjtemények alapítója volt.

Először 1836-ban, a gyulai katolikus iskolában ajándékozással nyilvános könyvtárat hozott létre. A gyűjtést azonban folytatta. Kevés adat van róla, pedig kapcsolatukra gondolva valószínű, hogy mentora, Kornéli hagyatékából kapott vagy szerzett könyveket és régiségeket (DUSNOKI-DRASKOVICH 2000, 333–334). Az ugyancsak a Wenckheimék szolgálatában álló, szintén

történeti érdeklődésű, művelt Pecz (Petz) Imre (1775–1836) gazdatiszt (magtárnok), kinek leányát, Annát 1832-ben vette nőül, tudatos gyűjtéssel keletkezett hagyatékából bizonyosan kerültek Mogyoróssyhoz oklevelek, kéziratok, könyvek. Ezekből kora újkori eredetű okmányokat publikált is (MOGYORÓSSY 1858, 233–238; *Hazánk és a külföld* 1865, 154, 167, 198, 215).

Szerencsés módon tehát több gyűjtemény részei váltak Mogyoróssy tulajdonává, közben érdeklődésének hírére további vételi ajánlatokat és ajándékokat kapott. Az alkotmányos korszak beköszöntével 1868-ban elhatározta, hogy hazafias és kultúrapártoló céllal „szülőföldje iránti megbecsülése, hálája és forró szeretete zálogául” gyűjteménye legnagyobb részét a felállítandó gyulai római katolikus gimnázium javára és „Gyula város közönségének” adományozza. Jóllehet még évekig hiányzott az intézményi keret, évszám szerint ezért tartjuk számon a gyulait legrégibb vidéki múzeumaink között (MOGYORÓSSY 1960, 17–21; DUSNOKI-DRASKOVICH 2000, 329–334). Az alapító álmánygyarapításra pénzösszeget csatolt, kezdeményezte gyűjteményi székház építését, magát pedig önkéntes gyűjteménykezelőnek ajánlotta. Az adomány gerincét 844 kötet könyv és 532 pénzérme alkotta, beletartozott még 105 kép, 82 térkép, 2 kódextöredék, továbbá régi fegyverek, bankjegyek, ásványok és kövületek. Az átfogó történeti érdeklődés mellett nincs nyoma más, határozottan elkülöníthető gyűjtőkörnek vagy szakmainak mondható hozzáértésnek. A könyvek (köztük számos 18. századi eredetű) sokféle irányú tájékozódásról tanúskodtak (DUSNOKI 1986; DUSNOKI-DRASKOVICH 2000; HÉJJA 2003, 20–27). A pénz- és éremkollekció az ókortól a legújabb időkig terjedően számos országban különféle fémből vert darabokból állt. A képek között akadt, melyet késő középkori olasz mesternek tulajdonítottak, és a fiatal Orlai Petrich Soma által készített mitológiai tárgyú is, de a nagy többséget jelentéktelen ábrák, rajzok alkották (MOGYORÓSSY 1885, 5–28; MOGYORÓSSY 1960, 20).

Mogyoróssyt szülővárosában köztisztelt övezte, megbecsült gazdatiszti állást töltött be, a nemesi szék főjegyzője lett, 1848-ban nemzetőr kapitányként részt vett a délvidéki hadjáratban,

majd helyi képviselőnek választották. Alapítványa fenntartását a kedvezményezett város és a plébánia érdektelensége miatt mégsem sikerült eredeti elképzelése szerint megoldani, a gimnázium ügye sem haladt előre. Ezért kezdeményezte többek támogatásával 1874-ben a Békésvármegyei Régészeti és Művelődéstörténelmi Társulat megalakítását, amely adományát immár mint megyei könyvtárat és múzeumot befogadta (ZSILINSZKY 1874–1875; IMPLÓM 1940, 1–8). Az előző ajándékozás elfogadását Eötvös József, az utóbbit Trefort Ágoston miniszter hagyta jóvá.

Mivel nem tartozik szorosan dolgozatunk tárgyához, csupán egy pillantást vetünk a folytonosan, különösen régészeti leletekkel gyarapodó, Mogyoróssy további adományaival gazdagodó gyűjtemény további történetére. Az 1894-ig fennálló egyesület országos viszonylatban is neves történetkutató műhellyé vált, ahol jeles tudósok, mint Haan Lajos, Karácsonyi János, Márki Sándor és mások tevékenykedtek. Évkönyv-sorozatot bocsátott ki, kutatásokat támogatott, ásatásokat kezdeményezett. Jogutóda helyzetében akkor következett be lényeges változás, amikor 1920-ban Gyula városa átvette a múzeumot és a könyvtárat (IMPLÓM 1940, 38–60). A közel egy évszázad eredményei 1944 őszén – miután a megszálló Vörös Hadsereg minden középületet lefoglalva, kórházvárosnak rendezte be Gyulát – csaknem teljesen megsemmisültek, szétszóródtak. Mogyoróssy könyvgyűjteményének maradványait ma elkülönítve őrzi a róla elnevezett gyulai városi könyvtár. A muzeális tárgyak töredékeiből a második világháború után újra szerveződve jött létre Gyulán a mai Erkel Ferenc Múzeum.

Nincs adatunk arról, hogy történetünk szereplőit a műtárgygyűjtésben a vagyonképzés vezérelte volna. Az érték fölhalmozása, ha lehet ezt a szót az adott összefüggésben használni, nem befektetési céllal, hanem kedvtelésből, szellemi érdeklődéstől serkentve történt. Gyűjtőink tevékenységét két fő szempont ösztönözte. Az egyik, hogy a régiség érték, a másik, hogy megóvásával hazafias érzelemmel és lokálpatriotizmusból a nemzeti művelődést szolgálják. Mindkettő a korszel-

lemre vall. Fölvetődik azonban a kérdés, miből fedezték a beszerzések költségeit?

Figyelemre méltó, hogy gyűjtőink gazdaságok felelős posztjain, az adószedést is idevéve, pályájuk nagyobb szakaszában szorosan véve „pénzügyi” területeken tevékenykedtek. A gazdasizti réteget és az adóhivatalnokokat hagyományosan körülengi a hűtlen kezelés gyanúja. Ezzel a fölvetéssel azonban embereinknél sem a kortárs vélekedésben, sem a szakirodalomban nem találkoztunk. Vagyontalan köznemeseink, armalisták lévén, komolyabb tulajdonnal nem rendelkeztek. Elődeik katonáskodást és fizetős hivatalokat vállalva, költöztek vármegyéről vármegyére, a hódoltság végére köznemesség nélkül maradt Békés különösen vonzotta őket. A Mogyoróssy család Vasban, a Petz Hevesben, az Ecsedy Szatmárban élt nemességszerzésekor. A Kornéli családot is közéjük soroljuk, bár nemességet csak 1794-ben, gyulai lakosként nyertek, de a fölmenők között feltételezett Arad és Zala megyei nemeseket is találunk (HÉJJA 2009, 265, 346, 382, 420). A Kornéliek – ami akkoriban már ritka esetnek számított – királyi adományként birtokot is kaptak, a prédikátumukat adó Arad megyei Holdmészes községet. Ennek az apró román falucskának a tulajdonlása aligha hozott tetemes jövedelmet. Maradt tehát fedezetként az életvitelből megtakarított összeg. Akár Kornéli, Mogyoróssy is örökölt néhány „családi ereklyének” tartott muzeális tárgyat magyar-gyulai főbíróskodást viselő apjától. Egyébként – mint adománylevelében írja – „hosszas évek lefolyása alatt nagyobb részben saját pénzköltségem és szorgalmas gyűjtésem útján” keletkezett a gyűjteménye (MOGYORÓSSY 1960, 20; DUSNOKI 1986). Írásunk szereplőinek élete számos szállal kötődött a rendi társadalomhoz. Mivel azonban nem örökölt, feudális eredetű javakból éltek és gyarapították gyűjteményüket, a korabeli kulturális központoktól messze fekvő kisvárosban a hazai polgári átalakulás szerény előőrseiként tekintünk rájuk.

HIVATKOZÁSOK

- DUSNOKI József (1986), „Szülőföldemnek örök időkre visszavonhatatlanul”. *Források a gyulai könyvtár alapításáról. 150 éves a Mogyoróssy Könyvtár*, Békéscsaba, Békés Megyei Könyvtár.
- DUSNOKI-DRASKOVICH József (2000), *Mogyoróssy János. Egy kisvárosi nemes könyvei és műveltsége*, in *Nyitott múlt. Tanulmányok, történetek Gyuláról, Békés vármegyéről és a fordított világról*, Gyula, Békés Megyei Levéltár, 329–341.
- ECSEDY Gábor (1832), *Gyulának polgári és egyházi állapotja a régiebb és újabb időkben*, Tudományos Gyűjtemény, 1832/10, 13–17 és 1832/11, 3–40.
- ECSEDY Gábor (é. n.), *Sokféle I–II, A Tiszántúli Református Egyházkerület Nagykönyvtára*, R. 364 (kézirat), Debrecen.
- HÉJJA Julianna Erika (2003), *Könyv és olvasója Gyulán a XVIII. század első felétől 1848-ig*, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár.
- HÉJJA Julianna Erika (2009), *Békés vármegye archontológiája és topográfia 1715–1848*, Gyula, Békés Megyei Levéltár.
- IMPLOM József (1940), *A gyulai múzeum és könyvtár hetven éve (1868–1938)*, Gyula, Városi Múzeum.
- MAGDA Pál (1819), *Magyar országnak és a határ őrző katonaság vidékinek legújabb statisztikai és geographiai leírása*, Pest, Trattner János betűivel.
- MOGYORÓSSY János (1858), *Gyula hajdan és most történeti és statisztikai vázlatokban*, Gyula, Réthy Lipót Könyvnyomdája.
- MOGYORÓSSY János (1885), *Képes kalauz a békésmegyei múzeum érem- és régiségtárában elhelyezett tárgyak ismertetéséhez*, Békés-Gyula, Dobay János Könyvnyomdája.
- MOGYORÓSSY János (1960) *önéletrajza*, s. a. r. DANKÓ Imre, in *Jelentés a gyulai Erkel Ferenc Múzeum 1960. évi munkájáról*, összeállította: DANKÓ Imre, Gyula, Erkel Ferenc Múzeum, 11–26.
- TAKÁCS Gábor (2012), *Műgyűjtők Magyarországon a 18. század végétől a 21. század elejéig. Bibliográfiai lexikon*, Budapest, Kieselbach Galéria és Aukciósház.
- ZSILINSZKY Mihály (1874–1875), *A békésvármegyei régészeti- és művelődéstörténelmi társulat keletkezése*, in *A békésvármegyei régészeti- és művelődéstörténelmi társulat évkönyve*, I. kötet, Békés-Gyula, Dobay János Könyvnyomdája, 1–12.

VIZKELETY ANDRÁS

Egy brémai utazó gróf Széchenyi Istvánról és reformjairól

Johann Georg Kohlnek, ennek a magát általában geográfusnak, néha etnológusnak nevező brémai születésű írónak sikerült megvalósítania a 19. század első felében (élt 1808–1878) a független, csupán publikációi honoráriumából élő író státuszát. Pedig borkereskedelemmel foglalkozó apja jogi pályára szánta, azonban a nagy tengeri kikötőváros légköre, valamint Észak-Amerikát, Nyugat-Indiát bejárt tanárának, idegen földrészekre eljutott rokonainak hatására olthatatlan utazási szenvedély ébredt benne.

Saját vagyon és mecénás hiányában első alkalomként a háztanítóskodás kínálkozott, hogy elkerüljön szűkebb hazájából. Apja halála után egész sor német egyetemi városban folytatott tanulmányait félbeszakította, és Manteuffel báró baltikumi rezidenciáiban, Stroganov gróf pétervári házában, majd egy moszkvai kitérővel nevelőként eltöltött hat év lehetővé tette számára, hogy beutazza Oroszország csaknem egész európai részét. Ezekkel az utakkal hét kötetben foglalkozó, 1841-ben Drezdában és Lipcsében kiadott három műve (elképesztő termékenység!) meghozta számára az első sikereket (ELSMANN 2010, 375). Élete ezután állandó utazások sorozata, hiszen utaznia kellett, hogy írhasson, és publikálnia, hogy megélhesen. 1841 és 1877 között harminckét útleírása jelent meg. Legnagyobb sikereit a megjelent recenziók nagy száma után ítélve

észak-amerikai és kanadai utazásaival kapcsolatos, németül és angolul írt hat munkájával és hazatérte után tartott számos előadásával érte el, hiszen az európai kikötőkből ekkortájt gyakran indultak a kivándorló-hajók az Újvilágba. Kohl négy évet (1854–1858) töltött az Egyesült Államokban, ahol intenzíven foglalkozott a földrész történetével is. 1859-ben Brémában tizenkét előadásból álló ciklusban ismertette Amerika felfedezésének történetét (ELSMANN 2010, 205). Hazatérte után Németországból is sűrűn levelezett legnevesebb amerikai pártfogójával Henry Wadsworth Longfellowal, kinek közvetítésére 1869-ben elnyerte a Bowdoin College díszdoktori címét.

Ausztriai, csehországi és magyarországi útjára mindjárt az első sikerek után, még 1841-ben sort kerített. Ezzel az úttal foglalkozó négy kötete már 1842-ben megjelent, az Alexander Humboldtnak ajánlott előszavában a következőképpen nyilatkozott írói szándékairól:

Az osztrák sas hatalma beárnyékolja Németország legszebb keleti tartományait, sajátjának tudhatja az Alpok szép és csodálatraméltó tájait, a terményekben oly gazdag Pannóniát, Dácia felét [...]. A következőknek az egyetlen célja, hogy egy ilyen utazásról a lehető legpontosabban, leghűségesebben, legvalószerűbben beszámoljak [...]. Amit másoktól halottam, azt igyekeztem ugyanúgy elmondani, ahogyan azt velem közölték. (KOHL 1842, I, VII–IX)

A művet hazánkban nem méltatták figyelemre. A Magyarországról szóló részek, melyek a négy kötetnek csaknem felét teszik ki, fordításomban az Argumentum Kiadónál várnak megjelenésre. Az idézett szemelvények, amelyek a magyar reformkor vívmányainak és szellemiségének helyenként lelkes méltatását nyújtják, e kéziratból valók.

A szerző szándékolt teljes objektivitásának azonban megvoltak a maga korlátai. Kohl egy a polgári fejlődésben rendkívül előrehaladott, nyitott, evangélikus Hanzaváros szellemi

hátterét hozta magával, így aztán elsősorban két dolog irritálta őt az egykori Magyarországon: a katolikus egyház vagyona és a széleskörű nemesi privilégiumok. Annál nagyobb elismeréssel adózott azonban azoknak a főpapoknak és főnemeseknek, akik vagyonukkal és tehetségükkel a polgári fejlődést előmozdították és az ezt szolgáló intézményeket hozták létre. Nem véletlen hát, hogy az első magyarországi kötet mottójául August von Platen 16. *Ghasel*jéből olyan idézetet választ, amely a dicséret és kritika áldásos voltát egyaránt hangsúlyozza (Gesegnet werde, wer da lobt, / Gesegnet werde, wer da zischt). A kötet közepe táján erre a gondolatra újból rátér, amikor Pardoe Magyarországot szerinte túlságosan is pozitív színekben bemutató könyvét bírálattal illeti (PARDOE 1840). Az angol szerzőkre vonatkozó többes számú utalás talán arra utal, hogy Kohl ismerte John Pagetnek a magyarországi viszonyokat ismertető leírását is (PAGET 1839), amely Kohl könyvével egyidőben, 1842-ben, németül is megjelent Lipcsében.

[...] meg kell vallanom, hogy ő is, mint általában az angol szerzők egy kissé túlságosan dicsérik Magyarországot. Nem hiszem, hogy ez a hölgy olvasta volna, ami kritikát és elmarasztaló megjegyzést gróf Széchenyi és a korán elhunyt gróf Dessewffy és más magyar hazafiak írtak saját országukról, sőt hogy az említett urak bátran és előítéletektől mentesen milyen filippikákkal ostromozták a hazai visszás szokásokat és körülményeket. Ha mindezekről tudomása lett volna, aligha illetett volna egyoldalú dicsérettel mindent, amit látott. Mindenesetre bizonyos vonatkozásban csak a mindent áttekintő hazaiaknak van ahhoz joga, hogy erről vagy arról a jelenségről telve hazafias javító szándékkal bírálóan nyilatkozzanak, és a népek általában az idegenektől származó az őket gáncsoló, bár javító igyekezetet visszautasítják. Másrészt azonban éppen az előítéletektől mentes idegen képes és hivatott arra, hogy kritikus és a másutt látott viszonyokkal összevető megjegyzéseivel némely dolgokra felkeltsék a hazaiak

figyelmet, amennyiben ezt igazságszeretet és szerénység kíséri. (Kohl 1842, III, 293)

Kohl általános politikai meggyőződésére utalhat, hogy II. József reformjairól úton-útfélen nagy elismeréssel nyilatkozik, bár a nyelvkérdésben kifogásolja türelmetlenségét, ugyanúgy, mint a magyar kormány nemzetiségi politikáját. Informátorai persze elsősorban magyarországi németek voltak, így meg van győződve a német és általában a nyugat-európai kultúra fölényéről:

Ahogyan a mohamedán, bárhol is van, Mekka és Medina felé fordítja arcát, ahogyan a tűzimádó mindig kelet felé néz, ahol a tűzgolyó először jelenik meg, úgy az európai népek képzeletvilága keletről mindig nyugat felé fordul. Ott fakadnak a műveltség forrásai, melyek Európát éltetik, ott ég az a tűz, melynek fénye messzire világít a népek közé. A távoli Szibériából, a Kaukázusból, (mert ott is akadnak a kultúra napimádói!) a Fekete tenger és a Keleti tenger partjairól ránk, németekre tekintenek. Az erdélyiek, a magyarok, az Osztrák Monarchia minden német népe csupa fül és szem, ha arról esik szó, ami Németországban történik. A dánok, a svédek, az északi népek, mind Németország felé tekintenek. Mi pedig, miközben hátat fordítunk az oroszoknak, ha nem is mindkét szemünkkel, de az egyikkel bizonyosan Franciaország felé nézünk. A franciák pedig nekünk fordítanak hátat és csak magukkal törődnek, mert azt hiszik, hogy ők a világ teteje. Az olaszok is széles hátukat fordítják felénk, mert nekik mások a szempontjaik. Abban a keskeny földsávban, amelyet Anglia, Franciaország és Itália képez, létesültek Európa szellemi központjai: London, Párizs és Róma, ahonnan minden másra letekint az ember, ahol úgy érzi, hogy magaslaton van, ahonnan nézve észak és kelet felé, Németországon át a lappok mohakunyhói felé, Ausztrián és Magyarországon át Dél-Oroszorszáig, az állattenyésztő nomád kalmükökig minden egyre inkább ellaposodik. (Kohl 1842, III, 226–227)

Széchenyivel Kohl személyesen nem találkozott, jóllehet a Bécsújhelyből fogadott konflissal először Nagycenkre indult. Ezután néhány napig Eszterháza vendégszeretét élvezhette, innen kiindulva látogatta meg a Hanságot, majd Szombathelyre és Győrbe kocsizott. Győrben több napot töltött, meglátogatta a pannonhalmi, akkor még mártonhegyinek nevezett apátságot. Győrben hajóra szállt és hosszabb pest-budai tartózkodás után újból hajón folytatta útját egészen az Al-Dunáig. Ott szerket fogadott, Temesvárt, Szegedet, Kecskemétet, majd ismét Pestet érintve a Dunántúlon át, Székesfehérváron, Balatonfüreden, Tihanyon, Tapolcán keresztül, (itt meglátogatta Kisfaludy Sándort), majd a Rába völgye mentén felfelé haladva hagyta el az országot. Ebből állt Kohl magyarországi itineráriuma.

Az első állomás tehát Nagycenk volt. „A nemes gróf” azonban (előszeretettel nevezte így Széchenyt Kohl) ekkor éppen Bécsben időzött, de intőzője szívesen látta vendégül a brémai utazót. A kastély szépsége, a vendéglátás nagyvonalúsága lenyűgözte Kohlt. A család történetéről, úgy látszik, előre tájékozódott, az *Ahnengalerie*ben felfedezi Széchenyi György érsek képét és méltatja annak mecénás-építetői tevékenységét.

A birtokon általában a gróf angol alkalmazottjai kalauzolják: egy volt tengerész, Mr. John, aki a Fertő-tavi hajókat és kikötőket felügyelte (egy nagy jacht éppen épülőben volt), valamint Mr. Robinson, aki a ménest gondozta. A birtokon tapasztalt lovas-kultúra nagy elismerést váltott ki Kohlban, megvannak itt az 1754 óta megjelenő *Racing calender* legújabb számai, de már egy sorozatos magyar nyelvű kiadvány is beszámol a hazai híres lovakról és futtatásokról. A falut is Mr. Robinson kíséretében látogatja meg. Feltűnik neki a parasztházak és az egész falukép gondozottsága. Értesül a gróf selyemgyártási terveiről, megtekinti a kétszázezer eperfa csemetét nevelő faiskolát, Mr. Robinson szerint húszezer fát már kiültettek, ezeknek rendszeresen szedik a leveleit, jóllehet Széchenynek ez a kezdeményezése a parasztok között nem örvend nagy népszerűségnek. Kohl megismerkedik a birtokon dolgozó cseh kocsigyárossal, akinek műhelyéből már hatszáz kocsi került ki. Ezt a fajta, min-

denült kedvelt járművet cenki kocsinak nevezik Magyarországszerte. A cseh gyáros elviszi Kohlt a falu olvasókörebe, ahová járnak a vezető magyar újságok, a *Hirnök*, a *Világ*, a *Jelenkor*, de németnyelvű lapok is, közöttük az *Allgemeine Zeitung*. Informátora szerint ilyen olvasókörok a Magyar Tudós Társaság alapítása óta egyre szaporodnak az országban.

Pest és Buda reformkori pezsgése szinte lenyűgözi Kohlt. Nem győzi magasztalni a már megépült és éppen épülő paloták, a kultúrát és a tudományt szolgáló épületek, vendéglők, szállodák nagyszerűségét (az *Angol Királynő*ben szállt meg). A pesti szállodákat jobbnak tartja a párizsiaknál!

A Széchenyi által kezdeményezett legfontosabb vállalkozásnak, a Lánchíd építkezésének megtekintésére teljes napot szán. A helyszíni tudósítás előtt hosszan foglalkozik a vállalkozás jelentőségéről, Széchenyi és Sina bankár szerepéről a kezdeményezés és kivitelezés terén. A hídnál megismerkedik az egyik angol művezetővel, tájékozódik a munka állásáról, a munkások nemzetiségi és anyagi helyzetéről (angolok, olaszok, svájciak, németek, szlovákok, magyarok dolgoznak az építkezésen, akik nem egyforma munkabérben részesülnek), sőt részt vesz a szombati bérkifizetésen. Csónakon kiviteli magát az egyik épülő pillérre, hogy pontosabban be tudjon számolni az alkalmazott munkafolyamatokról. Nem takarékoskodik a méltató, elismerő szavakkal. Hogy megismerje a Széchenyitől oly fontosnak tartott folyami hajógyártás helyzetét, az egyik következő napon átmegy a hajóhídon, végigyalogol Óbudán, kimegy a hajógyári szigetre, meglátogatja a műhelyeket, közben számításokat végez, hogy milyen anyagi előnyökkel járhat az ország számára a kereskedelmi hajóforgalom fellendülése. Kifogásolja azonban, hogy csupán a hajótesteket gyártják Budán, a gőzgépeket Bécsben, így aztán sokáig tarthat, amíg egy-egy hajót vízre bocsájthatnak.

Kohl az 1827-ben Széchenyi által alapított Pesti Casinót (1830 óta Nemzeti Casino) többször meglátogatta. Nagyon helyeselte, hogy az egyik asztalon mindenki által betekinthetően ott találja a magyar törvénytár egy példányát, kifogásolja azonban, hogy II. József visszavont törvényei nem szerepelnek a tör-

vénykönyvben, az érvénytelenség megjegyzése mellett azonban ott kellene állniuk, mert azok bizonyítják az uralkodó zsenialitását. Többnyire azonban Széchenyi műveivel foglalkozik:

Egy könyvnek sem örültem minden alkalommal a Casinóban úgy, mint gróf Széchenyi írásainak, és ha a kezembe vettem valamelyiket, amit mindig utoljára hagytam, átmentem a már említett szobába, ahol a 20 frissen tömött pipa található, fogtam egyet és helyet foglaltam az egyik kényelmes karosszékekben. Ez a fáradhatatlan, nemes és híres férfiú, aki hazája érdekében oly sok kiváló és hasznos dolgot hozott létre, a Duna alsó folyásánál utat építtetett Törökország felé, a pesti Tudós Társaság, a Casino és sok más hasznos intézmény alapításának fő kezdeményezője volt (hiszen jóformán egy ilyet sem lehet megnevezni, ahol a gróf ne lett volna jelen), mondom, ez a férfiú mindezek mellett még arra is talált időt, hogy egy sor olyan művet írjon, melyek célja ugyancsak hazájának megreformálása, vagy legalább is a szükséges reformok megnevezése volt. Ezeknek a műveknek nagy része német fordításban is megjelent. Első és legnevezetesebb műve a *Hitel*.¹ Ebben a könyvben szó esik szinte minden, az ország számára fontos kérdéstről: a kötelességek szent voltáról, a mezőgazdaságról, a szőlőművelésről, a borkereskedelemről, általában a kereskedelemről, az útépítésről, a gőzhajózásról, egyáltalán minden olyan dologról, ami a magyar nemzet számára a világ államainál hitelt hozhat. Széchenyi gróf egy másik művének címe *Világ*, vagy kiegészítő megjegyzések a *Hitel*hez. A *Hitel* ugyanis Dessewffy gróf személyében kritikusra talált, aki ellene *Taglalat* címmel könyvet jelentetett meg. Erre a *Taglalatra* volt viszontválasz a *Világ*.

¹ Németül 1830-ban jelent meg Lipcsében Michael von Paziazi és Vojdisch (Vajdafy) József fordításában, Georg Marèt kiadásában.

Sajnos a híres grófnak csak ezt a két munkáját olvastam,² de meg kell mondanom, hogy csodálkoztam, elsősorban a gróf honfitársai fölött, akik ilyen dolgokat olvasva nem neheztelnek, akik ilyen gondolatokat és megállapításokat nemcsak elviselni tudnak, hanem ezek szerzőjét dicséretben részesítik, felmagasztalják, híres emberré teszik, mint liberális hazafit a tenyerükön hordozzák, arcképét hivatalaikban és hálósobáikban országszerte kiakasztják. Mert valóban, nem hittem volna, hogy az ilyen kiváló, éleselméjű, bátor és találó igazságokat, amelyeket a gróf kimond, meghallgassanak és megszívleljenek. Nem hittem volna, hogy Magyarországon bárki is merészelte volna, azt nem is mondom, hogy az osztrákokkal szemben, hanem, hogy a saját magyar nemzeti előítéletekkel, szokásokkal, erkölccsel szemben ilyen egyenesen, bátran és ékesszólóan szólaljon fel. Ezeknek az írásoknak az olvasása közben valósággal úgy éreztem, mintha Démosthenes vagy a római köztársaság idejéből hallanék valakit, aki népe erkölceit és szokásait bírálja. Be kell vallanom, hogy sok mindent láttam Magyarországon, ami nem tetszett nekem, de egyúttal azt is be kell vallanom, – és ezt örömmel teszem, – hogy semmivel sem találkoztam az országban, ami annyira tanúskodott volna ennek a nemzetnek egészben véve nemes érzülete és a műveltség befogadásának képessége mellett, mint egyrészt az a bátorság, ahogyan Széchenyi, Kossuth és mások, nem is azt mondom, hogy egyes visszaéléseket, visszas helyzeteket, alkotmányuk hibáit, hanem honfitársaik jellemének árnyoldalait felfedték és – hogy úgy mondjam – lelkük mélyébe hatoltak, másrészt pedig az a készség, ahogyan ez a nemzet e férfiak írásait elfogadta, és mellettük mindmáig kiáll. (Kohl 1842, III, 300–303)

² A *Világ* 1832-ben jelent meg németül, szintén Paziazi fordításában.

HIVATKOZÁSOK

Thomas ELSMANN (2010), *Johann Georg Kohl. Ein Leben zwischen der Alten und der Neuen Welt*, Bremen, Carl Schünemann.

Johann Georg KOHL (1842), *Hundert Tage auf Reisen in den österreichischen Staaten*, I–V., Dresden–Leipzig, Arnold.

JOHN PAGET (1839), *Hungary and Transylvania with remarks on their condition, social, political and economical*, London, J. Murray.

Julia PARDOE (1840), *The city of the Magyars or Hungary and her institutions 1839–40*, London, Virtus.

HITES SÁNDOR

A vagyon kegyelme

Gazdaság és vallás kapcsolatáról Széchenyinél

Az 1910-es és az 1930-as évek közti időszakban számos kísérlet született Széchenyi István pályájának a keresztény eszmeiség jegyében való értelmezésére. Ezek közül a legemlékezetesebb Szekfű Gyula *Három nemzedéke* (1920), amely a liberális politikai hagyománytól igyekezett így elválasztani Széchenyi örökségét. Szekfű az értékelés irányát tekintve Prohászka Ottokár 1912-ben megjelent rövid esszéjéhez csatlakozott, amely viszont a Széchenyinek tulajdonított anyagelvűséggel, vagyis a gróf szellemi alkatát gyakorlatiasként és anyagiasként értelmezőkkel szegezte szembe vallásosságának dokumentumait. Prohászka azon „általános előítélet” ellen érvelt, miszerint „nem igen tudjuk párosítani az erős gazdasági érzéket a vallás transcendentális irányzatával s az erősen földszagú lelkeket nem tartjuk alkalmasaknak az istenességre” (PROHÁSZKA 1912, 48). Széchenyi gazdasági érdeklődésének tisztán anyagelvű értelmezésével szemben utalt a *Kelet Népe* megállapítására: „Fejtsük ki tehát az anyagnak is minden kéjeit tartózkodás nélkül, sőt részesüljünk ’s részeltessünk másokat is azokban lehető legnagyobb változatban, hiszen ez által egyedül a’ nagy természet’ törvényeit teljesítjük: csak hogy – ’s itt az elválasztó határ – a’ maradandónak, a’ léleknek kifejtett gazdagságai szolgáljanak boldogságunk’ alapjául, ’s ne az anyagnak olly hamar elhervadó kincsei” (SZÉCHENYI 1841, 19). Ez Prohászka érvelésében arra

ad példát, hogy gazdasági és lelki célok miként egészíthetik ki vagy erősíthetik egymást. Ebben a szellemben járt el Iványi-Grünwald Béla is, aki az 1930-as *Hitel*-kiadáshoz fűzött tanulmányában ugyancsak a kettő egységét kívánta megmutatni.

Széchenyi gazdaság-felfogásának vallási vonatkozásaira nézve érdemes felidézni atyja vonatkozó nézeteit. Széchenyi Ferenc fiához írott, 1817. május 16-án, Bécsben kelt német nyelvű intelmei egész bekezdésben foglalkoznak a vagyon kérdésével. A családnak osztályrészül jutott gazdagságot a „jóságos teremtő” ajándékának tekinti:

Kiváló bizalmat helyeztetett benned s hű kezelésedben, mikor az ő kegyének és gondoskodásának a szegény árvák és özvegyek irányában képviselőjévé, kiosztójává tett. *A pénzt úgy tekintsd, hogy az nálad csak letétben van, és semmiképp sem a te tulajdonod; s egykor nem azt fogod az ő ítélőszéke elé vinni, hanem az arról való számadásodat.* E tekintet indítson téged mindig a pénznek becsben tartására, ha netán annak könnyű megszerzése arra csábítana, hogy azt nem a szükséges és hasznos, illő vagy bár kényel [kényszerű] kiadásokra, hanem haszontalan, kérkedő, vagy éppen káros, vétkes célokra fordítsd. A te alattvalóidnak verítéke, s nem egy tán betegségben, ínségben, étlen és szomjan élő munkásnak könnye tapad ehhez a pénzhez. E könnyek leszárítása végett annak nem csekély részét ismét vissza kell hozzájuk származtatnod, a minden szenvedők atyjának nevében. Ebből könnyen beláthatod, mily szigorúan kell e szegények pénztára kezelőjének, valamint az ő alárendeltjeinek is a takarékoság, rend és fölügyelet elveihez ragaszkodni. Ha ez utóbbiak benned fogják a jó rendnek, belátásnak, szorgalomnak és jótékonyagnak a példáját látni, úgy ők maguk is szorgalmasan és lelkiismeretesen fognak neked szolgálni, s jobbagyaid iránt igazságosak és emberségesek lesznek. (Idézi: FRAKNÓI 2002, 349 – Kiemelés: H. S.)

A táltumokról szóló újszövetségi példabeszédből (Mt 25, 14–30) is merítő gondolatmenet szerint a földi vagyon isteni ökonómiából ered, s akire rábízatik, annak nem tulajdonként, hanem megőrzésre kerül a kezébe, hogy a kezelésében lévő, égi eredetű vagyon révén mintegy az isteni kegyelmet képviselje. Ez mintegy a gondviselés munkájának a meghosszabbítása, célja a védnökségére bízott szűkölködők gyámolítása, illetve mintaadás e vagyon példás kezelésével.

Az idézetek bizonyos vetületei értelmezhetőek Marcell Mauss *adomány*-fogalmának értelmében. (Mauss az ősi társadalmak nem piaci logikájú csereforgalmáról szóló 1925-ös tanulmánya azt fejti ki, hogy a *potlecs*, vagyis a vagyont minél nagyobb mértékben tékozló ajándék a közösségi kötelek megerősítésére szolgált, vagyis nem gazdasági érdeket követett, hanem társadalmi kötelezettséget látott el. A veszteséggel ugyanakkor az ajándékozó a maga presztízst növelte, illetve mivel gesztusa felszólítást jelentett az ajándék viszonzására, ezért a megajándékozott alávetésére is irányult.) Amennyiben a vagyon fenti fogalmát keresztényi értelemben vett ajándékként, a gondviselés adományaként vesszük, úgy az ebből fakadó kötelezettségeket, a kiválasztottakra bízott anyagi javak társadalmi szétosztásának feladatát lehetséges afféle *ellen-ajándékként* értelmezni. Az, hogy az ajándékozás gesztusa egyszersmind alá is veti a megajándékozottat, szintén illeszkedik az isteni kegyelem hierarchikus rendjébe: az ajándékba kapott vagyon éppen ajándék-voltából fakadóan int alázatra az ajándékozó Teremtővel szemben, ugyanúgy, ahogy az ellen-ajándékként továbbosztott eredeti adomány pedig a vagyonos iránti alázatban rendeli alá a megajándékozott szegényt. Innen nézve a fenti, patriarkális társadalom-képet nyújtó okfejtés azért igazolja egyszersmind annak vagyoni és rangbéli egyenlőtlenségeit is, mert isteni szándékból eredeztetve felsőbb értelemmel telíti a feudális hierarchiát. A vagyon eszerint elsősorban örökölt és nem szerzett, ahogy a társadalmi rendben elfoglalt hely és az ahhoz köthető identitás szintén. A fő kérdés ennél fogva nem a vagyonszerzés, hanem az eredendően adott vagyon megfele-

lő kezelése, illetve az örökölt identitásnak megfelelő társadalmi magatartás: az alsó osztály konkrét értelemben előállítja ura számára a transzcendens értelemben is neki járó vagyont, ezért cserébe, ha szűkölködik, okkal várja ura támogatását.

A vagyonnak mint égi ajándéknak a képzete, vagyis a gazdaságnak mint olyan ajándék-ökonómiának a tételezése, amelyben Isten az adományozó, számos ponton visszatér Széchenyi István szövegeiben is. A gazdaság piac-elvű átalakításának szorgalmazása mellett Széchenyi a vagyon kötelességként való értelmezésében, közéleti pályája első szakaszában mindenképp, igazodott a fentiekhez. A vagyon mint az egyénre bízott isteni tőke képzete jelenik meg 1826. december 9-i naplóbejegyzésében: „Allmächtiger Gott, [...] Mache mir kund was und wie ich beginnen soll, um Dir dereinst von dem Kapital, das Du mir anvertrauest, Rechenschaft geben zu könn[en]” (SZÉCHENYI 1932, III, 109). A *Hitel* a „Kötelességekről” szóló szakasza hasonlóképp kötelességeket kiszabó „istenajándéknak” tekinti a vagyont. Eszerint ha a vagyonos ember

reggel felébred, 's csak pillantatig emeli szívbéli gerjedelmét az örök Tökéletességhez, 's boldog sorsát számos millió embertársiével hasonlítja össze; kik csak márul holnapra se tudják, mint fognak élni, fejeket hová fogjak hajtani; miképp lehet... annyi istenajándékért nem éreznie legbelsőjében egy bizonyos ellenállhatlan vágyást, bőven nyert áldásiért nemcsak üres szavakkal, de valódi tettek által is mutatni hálát?

'S im ebből foly legszentebb kötelességünk egész tartalma! Melly nem egyéb, mint 'Szép sorsunk – mely a kegyes istenek ajándéka – férfias fentartása egy részről; a' haza diszére 's felemelkedésére buzgó törekedés pedig más részről. (SZÉCHENYI 1830, 227–228)

A *Világ* maximaszerű tömörséggel fejezi ki ugyanezt az elvet:

Minél magasb a' születés, több a' vagyon, annál nagyobb a' felelet 's kötelesség. 'S mind azon számtalan életjő, melly, úgy szólván, csak fentebb születéshez 's több vagyonhoz van csatolva, csak úgy nem válik keserűvé 's néha szinte méreggá, ha nemes 's közhasznú tettek által érdemeltetik meg. (SZÉCHENYI 1831, 56)

Ebből következően a kiváltságos vagyoni és rangbéli helyzetbe született számára „a' kellemesb élethez szorosan kötött kötelességek teljesítése” adja meg a „köztiszteletet”, vagyis azt a társadalmi presztízst, amely az ajándék-ökonómiában az adományt ellentételezi.

Az adományként kapott vagyonért az „örök Tökéletesség” iránt érzett hála róható le ellen-ajándékok, például közhasznú adományok formájában. Nem egyszerűen az altruizmus felvilágosodott eszményéről van tehát szó, hanem a saját vagyon adomány-jellegéből fakadó (keresztényi-hazafiúi) kötelezettségek teljesítéséről. Ekként értelmezhető Széchenyinek az Akadémia alapítására tett felajánlása is. A Széchenyi nyomán az egész reformkor szimbolikus és anyagi ökonómiáját meghatározó közhasznú adományozás gyakorlata innen nézve keresztényi indíttatású: az isteni vagyon-adomány továbbosztásával az adományozó a gondviselés munkáját folytatja.

A gazdaságtan Széchenyinnél abban a tekintetben sem független a vallásos érzülettől, hogy mindkettőben a *hit* mozzanata a döntő. A *Hitel* „A' hitel tágosb értelemben” című szakasza a fogalom erkölcsi jelentését idézi föl: a kereskedelmi értelemben vett *hitel* „mélyebb” értelme nem más, mint „hinni 's hihetni egymásnak”. A morális értelem kifejezett teológiai kiterjesztést is kap: a hitként felfogott hitel „azon láncz, mellyel az emberiség össze van kapcsolva a' Mindenhatóval” (SZÉCHENYI 1830, 156). Ezt a vonatkozást erősíti, hogy a hitel becsességét szakrális szóhasználatlal jellemzi, „szentségként” („minden egyéb gazdasági 's kereskedési tárgy a' hitel szentségén alapul”), amely szentségnek „védangyala” is van, mégpedig a nyilvánosság (SZÉCHENYI 1830, 152). A gazdaság tanulmányozása in-

nen nézve az Isten és ember közti viszony tanulmányozása is egyben: ahogy a másokba vetett hit köti össze a gazdasági élet ágenseit, lehetővé téve javak termelését és értékek körforgását, cseréjét, úgy ez köti az embert az Istenhez, megadva önértelmezésének végső instanciáját.

A vagyon adomány-jellege, vagyis kötelezettségek formájában való kezelése mellett Széchenyi számára a vagyon *saját célú* felhasználása sem erkölcsileg semleges tevékenység: körültekintő gondozása kapcsolatban áll lelki tényezőkkel. A „belső csend” képzete, vagyis a lelkiismeret nyugalma és a belső megelégedettség („die Ruhe meines Gewissens, und die innere Zufriedenheit”) – amely egy korai naplójegyzéstől kezdve végigkíséri írásait (erről mint vallásos érzülete legmarkánsabb jegyéről: FEKETE 1936, 87–115) – szintén a vagyon helyes kezelésével függ össze. A *Világban* ezt a „Megelégedés Alapjai” című szakasz fejteti ki: eszerint a belső békét „a királyfitul a’ legalacsonyabb születésű nyomorultig a’ lehető legnagyobb lelki függetlenség” adhatja, amelynek egyik alapeleme a *vagyoni rend*, vagyis az anyagi lehetőségeinkhez mért életmód: „pénz’s vagyonbéli tehetségünk szerint élni, ’s mindenben a’ mi miénk, legnagyobb rendet tartani” (SZÉCHENYI 1831, 60).

A fenti isteni ajándék-ökonómia magyarázhatja ugyanakkor azt, hogy Széchenyi, jóllehet többször egyetértően hivatkozik Adam Smith-re, az érdek és cselekvés viszonyát mégis az általa indítványozottal ellentétesen fogja föl. A *Wealth of Nations* (1776) szemlélete szerint ugyanis a közjó valamiként a gazdasági önérdek-követés, a megannyi egyéni önzés akaratlan, senki által nem szándékolt folyománya, s a kifejezetten a közérdek előmozdításáért végrehajtott cselekvés ritkán sikeres: „By pursuing his own interest he frequently promotes that of the society more effectually than when he really intends to promote it. I have never known much good done by those who affected to trade for the public good” (SMITH 1993, 292). Ezzel szemben Széchenyi, amikor 1828. november 9-én kelt levelében arra utasítja uradalmának igazgatóját, Liebenberg Jánost, hogy a nagycenki határ felosztását a jobbágyság számára kedve-

zően hajtja végre, döntését így indokolja: „Törekedjünk inkább a közjóra, mint csak a magunk haszna elérésére. És ha nem csálódok, előbb-utóbb bizonyosan fel fogjuk találni önhasznunkat, ha a közjót előmozdítjuk, mintha kirekesztőleg a magunk dolgainkra ügyelnénk” (SZÉCHENYI 1889, I, 108). Itt az isteni adományként kapott vagyon ahhoz hasonlóan ösztönöz vagy kötelez a közjóért való, nem gazdasági megfontolások alapján, nem önérdekből kivitt ajándék-jellegű költsékre, vagy, mint a fenti esetben, adomány jellegű önkorlátozásra, ahogy a republikanizmus politikai elveiben „a közjót [szintén] az egyéni vagy családi érdek elé helyezi a polgár” (TAKÁTS 2007, 173).

Prohászka megkülönböztetett „vallásos és vallástalan nemzetgazdászokat”, és Széchenyit az előbbiek közé sorolta (PROHÁSZKA 1912, 51). Kétségtelen, hogy a *Hitel* haszon-fogalma az üdvösséget és az anyagi gyarapodást (illetve az erkölcsöt, a szexualitást és a társadalmi presztízst) egyazon összefüggésben ragadja meg: „Haszonkeresés nélkül nem történik semmi a’ világon, úgy mint lehetetlen okozatot vagy következtést képzeni ok nélkül, csak hogy egyik pénzbeli haszon, másik becsület, harmadik halhatatlan név, megint más menyecske vagy éppen mennyország utáni vágy” (SZÉCHENYI 1830, 147–148). Vagyis Széchenyi *homo oeconomicus*-a számára az anyagi nyereség együtt áll a szimbolikussal, a pénzügyi haszon fogalmilag együtt értelmezhető a morális, libidinális és üdvösségi előnyökkel. Ugyanakkor Széchenyinek vajmi kevés köze volt saját kora „vallásos nemzetgazdászaihoz”, vagyis a 19. század elején föllépő, a brit eszmetörténetben hol „evangéliumi” (evangelical), hol „keresztény politikai gazdaságtannak” nevezett vonulathoz. (HILTON 1988; WATERMAN 1991) A Thomas Malthus népesedési elve és William Paley *natural theology*-ja nyomán bontakozó irányzat képviselői a gazdaság világát a gondviselés által a társadalom mechanikájába írt, a newtoni természettörvényekkel egyenrangú törvényszerűségek rendszerének, a szabadpiacot pedig az Isten által az ember elé állított, erkölcsi nemesedését és szellemi fejlődését biztosító próbatételek terepének tekintették. Ennek jegyében nem csupán a piac protek-

cionista korlátozását, de az altruizmus minden formáját (adakozás, jótékonyosság, szegénypénztárak) is elvetették. Úgy látták, ezek gazdaságilag és üdvtörténetileg is több kárt okoznak, mint hasznot: egyrészt beavatkozván a kereslet-kínálat törvényeibe fölforgatják a bérek természeti egyensúlyát, másrészt az egyént a gazdasági életben is próbára tevő, megítélő és megbüntető gondviselés tevékenységének is ellene hatnak.

A szabadpiacnak az erkölcsi nevelésben „megtorló és megtisztító” (retributive and purgative) teológiai szerepet tulajdonító irányzat aligha hozható közös nevezőre Széchenyi gazdaság-képével. Vagyis aligha beszélhetni általában „vallásos nemzetgazdasátról”: egyként keresztényi elgondolások eltérő társadalmi és esztétikai környezetben merőben ellentétes gazdaság-felfogást eredményeznek.

HIVATKOZÁSOK

- FEKETE Antal (1836), *Gróf Széchenyi István vallásossága*, Budapest, 'Élet' Irodalmi és Nyomda Rt.
- BOYD HILTON (1988), *The Age of Atonement: The Influence of Evangelicalism on Social and Economic Thought, 1795–1865*, New York, Clarendon Press–Oxford University Press.
- IVÁNYI-GRÜNWARD BÉLA (1930), *Gróf Széchenyi István Hitel című munkája. Történeti bevezetés*, in Gr. SZÉCHENYI István, *Hitel. A Taglalat és a Hitellel foglalkozó kisebb iratok*, szerk., bev. Dr. Ifj. IVÁNYI-GRÜNWARD BÉLA, Budapest, Magyar Történelmi Társulat, 3–264.
- MARCEL MAUSS (2004), *Tanulmány az ajándékról*, in *Szociológia és antropológia*, ford. SALY Noémi és VARGYAS GÁBOR, Budapest, Osiris, 195–341.
- GRÓF SZÉCHENYI FERENC (2002), *atyai intelme fiához, Istvánhoz*, ford. ZICHY Antal, in FRANKÓI Vilmos, *Gróf Széchenyi Ferenc*, Budapest, Osiris.
- GRÓF SZÉCHENYI ISTVÁN (1830), *Hitel*, Pest, Trattner és Károlyi.
- GRÓF SZÉCHENYI ISTVÁN (1831), *Világ vagy is felvilágosító töredékek némi hiba 's előítélet eligazítására*, Pest, Landerer.
- [GRÓF SZÉCHENYI ISTVÁN] (1841), *A' Kelet Népe*, Pozsony, Wigand.
- GRÓF SZÉCHENYI ISTVÁN (1889) levelei I. kötet, s. a. r. MAJLÁTH BÉLA, Budapest, Athenaeum.

- GRÓF SZÉCHENYI ISTVÁN (1932) Naplói, III. kötet, s. a. r. VISZOTA Gyula, Budapest, Magyar Történelmi Társulat.
- PROHÁSZKA OTTOKÁR (1912), *Gróf Széchenyi István vallásossága*, in *Széchenyi eszmévilága*, I, Budapest, Franklin, 48–66.
- ADAM SMITH (1993), *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations. A Selected Edition*, szerk. KATHRYN SUTHERLAND, Oxford–New York, Oxford University Press.
- TAKÁTS JÓZSEF (2007), *Politikai beszédmodok a magyar 19. század elején. Egy tervezett kutatás hipotézise*, in *Ismerős idegen terepen. Irodalomtörténeti tanulmányok és bírálatok*, Budapest, Kijarat, 171–201.
- A. M. C. WATERMAN (1991), *Revolution, Economics and Religion. Christian Political Economy, 1798–1833*, Cambridge, Cambridge University Press.

PEREMICZKY SZILVIA

Szabadságvágy vagy politikai radikalizmus

*Ormódi Bertalan, Kemény Zsigmond
Függetlenségi párti zsidó kritikusa*

Szegedy-Maszák Mihály Kemény Zsigmond *Forradalom után* című, 1850-ben írt röpiratának mélyreható elemzésében idézi Keménynek a nemzetiségekkel kapcsolatos véleményét, amely szerint az osztrák monarchia népei közül a zsidó, a német, az örmény és a bánáti francia nem törekszik önálló állam létrehozására (SZEGEDY-MASZÁK 2011, 173–74). Érdekes adalék, hogy mintegy Kemény idézett szavait igazolandó, az író röpiratának egyik legélesebb kritikusa a második magyar zsidó írónemzedék egyik képviselője, a költő, hírlapíró Ormódi Bertalan (1836–1869) lesz, aki szerint „Kemény megtagadta Kossuth függetlenségi politikáját és torz magyarjellel-konstrukciójával kodifikálta a függetlenségről való lemondását” (ZSOLDOS 1969, 5). Mindez ironikus, ám egyszer s mind megerősítő válasz Kemény Zsigmondnak, de tovább is megy: mindössze húsz-harminc évvel azután, hogy az első magyarul író zsidó író- és költő nemzedékek színre lép, Ormódi már magyar nemzeti horizontból utasít el mindenféle nemzeti függetlenséget feladó kompromisszumot.

Felmerül a kérdés, hogy valamiféle neofita buzgalmat feltételezhetünk Ormódi fenti kompromisszumok nélküli füg-

getlenségi álláspontja mögött vagy inkább romantikus szabadságvágyat, ami természetszerűleg politikai elveiben is megnyilvánult? Tekintettel a reformkori zsidóság emancipáció iránti vágyára, pszichológiailag logikus a bizonyítás szándéka, és Ormódi hazafias cikkeinek és verseinek túlfűtöttségét ez is magyarázhatja, de mint látni fogjuk, a kép talán árnyaltabb. 1848-ban, a forradalom évében jelenik meg az *Első Magyar Izraelita Évkönyv az 1848-ik szököővre*, amelynek előszavában a korabeli magyarországi zsidó szellemi élet egyik vezéralakja, Diósy Márton (1818–1892) fogalmazza meg a célt, a magyarországi zsidóság magyarosodását. Diósy, miként a kötetben szereplő többi költő, író képviselik az 1840-es években induló első magyarul író zsidó alkotónemzedéket, akiknek nyelvhasználata még gyakran döcögös, érezhető, hogy a magyar nem anyanyelvük, viszont verseik tematikája hazafias, romantikus pátosszal teli. Többségük a szabadságharc küzdelmeiben is részt vesz, majd emigrálnak, és vagy soha nem térnek vissza, de őrzik magyar zsidó identitásukat, mint Diósy, vagy hazatérnek, folytatva a megkezdett utat, miként a később megkeresztelkedő Szegfű Mór (1825–1896), aki népies regényeivel és színműveivel szerzett népszerűséget. Az 1860-as években kezdi pályáját Kiss József (1843–1921), az első kiemelkedő magyar zsidó költő, akit a szélesebb értelemben vett századfordulón olyan, azóta kanonizált vagy elfeledett szerzők követnek, mint Bródy Sándor, Makai Emil, Szép Ernő, Heltai Jenő vagy Molnár Ferenc.

Ormódi (Ormody, Ormódy, Ormodi) Bertalan a második nemzedék képviselője, indulása néhány évvel megelőzi Kiss Józsefét. Mindketten ugyanabból az észak-kelet magyarországi zsidó közegeből származnak, ami azért figyelemre méltó, mert a magyar nyelvet leghamarabb adaptáló, a zsidó felvilágosodás, a haszkala eszméi következtében világiasodó zsidó elit a cseh-morva eredetű nyugat-magyarországi zsidóság volt, míg az észak-kelet magyarországi zsidó közösségek zömében ortodox, gyakran haszid hátterű galíciai, litván bevándorlók voltak. Mégis, Kiss Józsefet nemcsak jesivában tanítják, de a serkei református lelkészhez is elküldik magyar nyelvet és irodalmat

tanulni, ahogyan a miskolci születésű Ormódi is a miskolci református gimnáziumban tanul öccséhez, Ormody Vilmoshoz hasonlóan, aki 1897-ben nemesi rangot kap egy biztosítótársaság vezérigazgatójaként végzett munkájáért, valamint mecénási tevékenységéért. Az első generációs zsidó magyar értelmiséget példázza a két fivér életpályája: kultúratámogatóként és kultúrateremtőként is bekapcsolódnak a magyar művészeti életbe. Ormódi Bertalan költőként a reformkor által megálmodott magyar nemzetiségű, zsidó vallású ideál klasszikus képviselője. Ez az ideál különösen erős az 1830–1850 között született alkotók között, akik számára az emancipáció még nem természetes, így jelentőségét másként értékelik, mint azok, akik számára annak megléte már adott tény. Ormódi költészetében a szabadság és a nemzeti pátosz témája ezért más értelmet nyer, mint egy nem zsidó költő esetében. Ebben a kontextusban értelmezve Ormódi címválasztásai az új identitásuk bővületében élő első és másodgenerációs zsidó alkotók szempontjából érthetőek, de Arany Jánosnak általában a tüntető látszat-hazafissággal szembeni kritikája is jogos: „Ormódi Bertalan is új versfüzettel kedveskedik: »Magyarhon« ébredése... A címet illetőleg általában megjegyezzük, hogy szeretnénk már egy versfüzért látni harsogó cím nélkül. Ne bánts a magyart! Kárpáti Kürt. Nemzeti Koszorú, a Haza, Magyarhon ébredése stb.” (Zsoldos 1969, 3). Valóban, Ormódi köteteinek címei között ilyeneket találunk: *Magyar romanzero* (1859), *Magyarhon ébredése* (1860), *Tíz magyar költemény* (1860 – *Írta egy zsidó magyar* alcímmel). Szerkesztői tevékenységéhez tartozik az 1868-ban szerkesztett *Kossuth-évkönyv*. Témáinak nagy része is hazafias, magyar történelmi téma, de ugyanolyan hangsúlyos a zsidó tematika is, amely gyakran szintén a magyar nemzeti érzést hivatott kifejezni. Költészetében az egyik újdonság a zsidó-magyar sors párhuzamainak zsidó megfogalmazása, ami a protestáns magyar költészet hagyományára rímel. De Ormódi az első zsidó költő Magyarországon, aki eltér az elődei által folytatott irányirodalom politikai-hazafias hangnemétől, és akinek költészetében a szerelmi líra is megjelenik. A harmadik terület,

amelyben újdonságot hoz, a magyar zsidó humor, szatíra megjelenése. *Smule Itzig* címmel, 1861-ben megjelent hőskölteménye a magyar zsidó *Bolond Istók*, emellett egy éven át szerkeszti a *Pecsovics* című vicclapot. Szatirikus munkássága utólag igazolja Erdélyi szavait:

Ormódy bizonyosan nem az aesthesis, hanem az ethica költője, mint ilyen lehet eléggé, sőt elegendően túl prózai, de miután van ily neme a költészetnek, mely szatirai hangot szeret, ha nem csalódom, emez erkölcs-gunyori oldalon foghat mint költő méltányoltatni. Az ily talentumok rendszeren igen hamar vettetnek át a feddőző komolyságra, mi nem annyira érzelmesség, mint inkább értelmesség. (Zsoldos 1969, 4)

Arany János a *Szépirodalmi Figyelő* 1861-es első számában szigorú, de támogató kritikát ír a *Magyarhon ébredése* című kötetéről. Bírálja nyelvhasználatát, amelyek miatt versei egy jó költő gyenge fordításának hatnak: „Ormódinál nem hiányzik a költői gondolat — habár ez nem mindig új s nem valami hatalmas is — de, mint az elégtelen fordító, megnyesi azt, csonkán, halványan, elmosódva adja vissza saját gondolatját, érzetét velünk, hogy az eszme költői volna, erőteljesb kinyomás által hatott is volna ránk”. Méltatja szerelmes verseit, „a bánat választott nemzetségének” fájdmáról szóló költeményei bensőségességét, és dicséri románcai hangjának újszerűségét, bár nem igen talál közöttük „egészen sikerültet”. Végül így zárja recenzióját: „Ormódiban van tehetség: nagyobb művészettel nagyobb mesterré fogna válni” (ARANY 1861).

Ormódi számára ösztönzést jelentett Arany bírálata, és amikor 1862-ben – orvosi tanulmányait abbahagyva – Sopronba költözött, hogy biztosítási ügynökként dolgozzon, aktív irodalmi munkába kezd. *Soproni Füzetek* címmel olyan irodalmi-közeleti lapot ad ki, amely közgazdasági-biztosítási, tehát merőben gyakorlati, ismeretterjesztő cikkeket is tartalmaz. A lap egy évet él meg, utána egy vidéki szépirodalmi közlőny

kiadásán gondolkodik. Szabadulási vágya az ügynöki munkától, a gyakorlatiasság és az irodalom iránti érzéke is megmutatkozik nyughatatlanságában. A kettő ötvözeteként néhány évvel a Corvina könyvkiadó igazgatója lesz. Célja olyan irodalmi és közérthető gazdasági művek megjelentetése, amelyek „az elterjedt babonákat cáfolnák, a ferde nevelés következményeit tompítanák, a józan munkás élet fényoldalait tüntetnék fel, az egyes iparágakról tájékoztatnának, a békés házi élet és takarékoság megkedveltetését szolgálnák” (ZSOLDOS 1969, 6). Kísérletei azonban rendre kudarcba fulladnak.

Sopronban hamar bajba kerül. Kis példányszámban, baráti körének kinyomtatja egyik, azóta sem beazonosított költeményét, ami miatt letartóztatják, és négy hónap börtönre ítélik. Noha egy módos polgár kezességet vállal érte, nem engedik szabadon. Különböző források alapján gyanítható, hogy már a *Magyarhon ébredése* is felkeltette a cenzúra figyelmét. Ormódit a börtön sem tántorítja el, élete hátralevő részében is radikális politikai elveket képvisel. Élesen támadja Deák kiegyezés-politikáját, és mindenkit, akit „megalkuvónak” tart, köztük Ágai Adolfot vagy éppen Kemény Zsigmondot is. „A forradalomban csak Kossuth, a honvédség és még egy-két vezér és kormánybiztos: mint Bem, Guyon, Damjanich, Irányi, Ujházy, Csányi állottak feladatuk magaslatán” (ZSOLDOS 1969, 5) – írja. Ennek megfelelően hazafias-történelmi költészetének hősei is a meg nem alkuvó, a függetlenség, a szabadság elvesztésébe beleenyugodni nem tudó karakterek. A mór hős elkeseredetten új hont keres:

Áll Toledo s Alhambra romja még,
A zsarnok azt nem üzheti velünk;
[...] Vigyünk fiúk, szentelt ereklyeként,
Egy-egy maroknyit, e' földből velünk.
Dicsőségünk, nagy őseink hona,
Isten hozzád, mi új hont keresünk!”
(*A mór* – ORMÓDI 1859, 6–7)

Jeremiás a költő alteregója, kárhóztatja a megalkuvó népet, akit prófétai dühvel hagy maga mögött:

Jeruzsálem omladéka,
Népem sírja!
Isten veled! Isten veled!
Én vagyok az ősz Jeremiás,
Néped felett
Diadalt ült a végromlás!
Szörnyű anya, isten veled!
Gyermekidet A pogány mind számkivette,
Vagy romod közé temette,
És te türted, békén türted!
Az én sírom nem itt lészen,
Nem szabad itt megpihennem...
De másutt sem, más hazán sem,
Elmegyek a nagy tengerhez
A nagy tenger legyen sírom!
(*Jeremiás* – ORMÓDI 1859, 185–186)

A *zsidóország* első olvasásra a zsidó nép tragédiájáról, Titus diadaláról szól, de a párhuzam adja magát:

A tengerparton öszült bajnok áll [...]
Most átok hangzik sápadt ajkiról
Átkozza sorsát, kinos végzetét!
Hogy még most is kell néki élnie,
Tulélnie honát és nemzetét.
Ott volt hazája végső harcziban,
És látta népe végvonaglatát; – –
És látta bősszel mint rombolta le,
Titusnak serege Sion templomát! – –
Arszlánként küzdve hull a hősi nép,
Fölötte vár és
templom lángola;
De nem hátrált, nem csüggedt el szive,

Dicső honáért egyenként hala. –
S midőn a végső harcos porba dőlt,
S kihült a végső bajnok kebele;
Akkor sápadva
elborult az ég; –
Akkor veszett el Sion nemzete!...
Ó boldogok, kik karddal estenek!
Kik drágán adták el hős vérüket;
S nem éltek túl az áldott szép hazát;
Nem éltek túl a drága nemzetet!
(ORMÓDI 1859, 116–118)

A fentiek alapján úgy tűnik, Ormódi radikális politikai költő volt. Azonban ha életútját és egész költészetét tekintjük, abból egy olyan költő képe rajzolódik ki, aki a szabadságot, bármilyen értelemben, abszolút értéknek tekinti. Noha gyakorlatias szemléletű, akinek a pénzügyek, a gazdasági ismeretek terjesztése is szívügye, a biztosítási ügynöki pálya kötöttségét nyűgnek tartja. A szabadság, a függetlenség kérdése nem csak politikai, nemzeti költeményeiben jelenik meg: a *Három rab* című népies dalában az egyik bebörtönzött rab így kesereg:

Igaz, hogy nagy bűnt követtem!
De inkább öltek meg volna,
Semhogy holtig rabbá lettem!
(ORMÓDI 1859, 13–15)

A *Nővéremhez Amerikába* pedig – amely egyébként azal a konklúzióval zárul, hogy Amerika, „nem szülőföldetek” – nemcsak az amerikai szabadságeszmény iránti vágyat, hanem a nagy földrajzi távlatok iránti vonzódását is kifejezi:

Ó nap, köszönts kedves nővérimet,
Ha bérceiknek ormát elhagyod;
Ott laknak ők, hová most vándorolsz,
Hol Vashington egy szép hont alkotott...

A szabadság és rengeteg honát,
Fényes nap, te is jobban szereted;
Dús téreit, boldog savanjait,
Legforróbb sugaroddal öleled.
(ORMÓDI 1859, 143–145)

Ormódi elsődlegesen tehát nem annyira a politikai radikalizmus, hanem egy általános szabadságvágy költője volt, amit nyughatatlan élete is bizonyított, és politikai elvei ebből fakadtak, ugyanakkor a nem önálló állami létre vágyó, hanem asszimilálódni vágyó magyar zsidó alkotóként önazonossága logikus következménye volt választása. Kemény Zsigmonddal szembeni bírálata ekként Kemény zsidósággal kapcsolatos véleményének igazolása is.

HIVATKOZÁSOK

- ARANY János (1861), *Ormódi Bertalan: Magyarhon ébredése*, Szépirodalmi Figyelő, 205.
ORMÓDI Bertalan (1859), *Magyar Romanzero*, Wodianer.
SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2011), *Az újraolvasás kényszere*, Pozsony, Kalligram.
ZSOLDOS Jenő (1969), *Ormódi Bertalan és a függetlenségi eszme*, Soproni Szemle, 1969/4, 289.

ROMSICS IGNÁC

Bosznia-Hercegovina annexiója és a magyar politikai elit

Bosznia-Hercegovina 1878-as okkupációját a magyar politikai elit kezdetben pártkülönbség nélkül ellenezte. Tisza Kálmán magyar miniszterelnök, az 1867-es kiegyezés alapján álló Szabadelvű Párt vezetője az osztrák liberálisokkal összefogva próbálta megakadályozni a Monarchia balkáni térnyerését. Az uralkodó, a katonai körök és a közös külügyminiszter érveinek hatása alatt Tisza és kormánya végül hozzájárultak a lépéshez. Álláspontjuk módosulását Törökország gyengeségével, Oroszország balkáni aktivitásával és a szerb irredentizmussal indokolták. A kiegyezés ellenfelei és bírálói, vagyis a függetlenségi vagy 48-as ellenzék különböző irányzatai, viszont a bevonulás után is fenntartásaiknak adtak hangot. Egyesek, mint például Apponyi Albert, a Bécs ellenei magyar küzdelmeket évszázadokon át támogató Törökország iránti szolidaritás morális követelményét hangoztatták. Mások a szláv népesség Monarchián belüli túlsúlyának a növekedésétől s ezáltal a magyarság birodalmon belüli befolyásának a csökkenésétől tartottak (DIÓSZEGI 1979, 1193–1203).

1908-ra gyökeresen megváltozott a helyzet. Bosznia-Hercegovina annexióját nemcsak az úgynevezett 67-es tábor helyeselte, hanem az éppen kormányon lévő 48-asok is. Wekerle Sándor miniszterelnök Conrad von Hötzendorf vezérkari főnökkel és Aerenthal közös külügyminiszterrel együtt az an-

nexió feltétlen híve volt. Az 1908. augusztus 19-ei közös minisztertanácson, ahol a kérdést először tárgyalták, a magyar miniszterelnök határozottan az annexió mellett nyilatkozott. Kijelentette: ha miniszterei szembefordulnának a tervvel, be fogja nyújtani lemondását (DIÓSZEGI 1978, 758). A magyar miniszterek szembefordulásáról azonban szó sem volt. Bár az október 3-ai kormányülésen Apponyi Albert vallás- és közoktatásügyi miniszter és ifjabb Andrássy Gyula belügyminiszter számos ellenérvet hoztak fel az annexióval szemben, végül a kormány többi tagjával együtt ők is megszavazták azt. Vagyis a magyar politika élet két nagy tábora, a 67-esek és a 48-asok, a kiegyezés hívei és bírálói egyaránt támogatták a lépést. A politikai sajtóra ugyanez volt jellemző. „Bosznia magyar!” – ez a jelszó uralta a közhangulatot.

Mivel magyarázható ez a ritkán tapasztalható összhang? Az október 3-ai minisztertanácson elmondott beszédében Wekerle Sándor miniszterelnök elsősorban Szerbia magatartásával indokolta álláspontját. Ismeretes, hogy a Monarchiával jó viszonyra törekvő Obrenović dinasztiát 1903-ban az Oroszországra támaszkodó és a balkáni délszlávok egyesítése érdekében nagyobb aktivitást mutató Karadjordjević dinasztia váltotta fel. A belgrádi kormány ettől kezdve nyíltan Monarchia-ellenes propagandát folytatott, és a birodalmon belüli délszlávok, többek között a boszniai szerbek megnyerésére törekedett. Ehhez járult az 1906-ban kitört vámháború, amelynek eredményeként Szerbia gazdaságilag is függetlenítette magát a Monarchiától. 1906-ig a szerb kivitelnek 85–90 százaléka irányult Ausztria–Magyarországra. 1907-ben viszont már csak 16 %. Jelentősen, 50–60 %-ról 36 %-ra csökkent a Szerbiába érkező osztrák–magyar import is (GRATZ 1934, 175–177).

Az Oroszország támogatását élvező Szerbia törekvései tehát egyre nyilvánvalóbban fenyegették Ausztria–Magyarország balkáni és adriai érdekeit. 1878-ban, amikor az okkupációra sor került, még korántsem ez volt a helyzet. Szerbia, amely nemzetközi jogi értelemben akkor lett független, 1878-ban még egyetlen szomszédjára sem jelentett veszélyt. A 20. század ele-

jén – amint ez az 1912–1913-as Balkán-háborúk idején világosan megmutatkozott – már korántsem ez volt a helyzet. A szerb irredentizmus veszélyességét fokozta, hogy Olaszország és Románia ugyancsak aspirált az Osztrák–Magyar Monarchia egyes – részben olaszok, illetve románok lakta – területeire. Mindezek miatt Wekerle úgy látta, hogy Ausztria–Magyarország két lehetőség között választhatott. A Szerbiával szembeni „leghatározottabb fellépés” és Bosznia-Hercegovina „birtoklásának végleges jellegűvé” tétele között. Az első – tette hozzá – szinte elkerülhetetlenül háborúhoz vezetne, és súlyos „európai komplikációkat” idézne fel. A másodikkal, vagyis az annexióval viszont „puskalövés nélkül háborút nyerünk”.

Második okként a törökországi eseményeket említette a magyar miniszterelnök. Ismeretes, hogy 1908 júliusában az úgynevezett ifjú törökök vezetésével lázadás tört ki Macedóniában, amelynek eredményeként Törökország alkotmányos monarchiává alakult. Mivel Bosznia-Hercegovina formálisan még mindig a szultán fennhatósága alá tartozott, elvileg ez a két tartomány is küldhetett volna képviselőket a török parlamentbe. Ebben a helyzetben – érvelt Wekerle – „mi is kénytelenek vagyunk Boszniának és Hercegovinának alkotmányos autonómiát adni”. „Ennek azonban mellőzhetetlen előfeltételét képezi az uralkodó szuverenitásának kimondása, és ezáltal a birtoklás ideiglenes jellegének állandóvá tétele.” Így érhető el – tette hozzá –, hogy „a megszállott tartományok lakói vágyaiknak és törekvéseiknek kielégítését itt és ne kívülről keressék”.

A szerb irredentizmus veszélyességének és a törökországi események konzekvenciáinak az ecsetelése után az Osztrák–Magyar Monarchia civilizációs küldetésének és rendfenntartó szerepének a felvillantása következett. Ez a kor nagy gyarmattartó országainak szokásos öngazoló érvelésére emlékeztetett. Vagyis a Monarchiának ugyanaz a küldetése és a szerepe a Balkánon, mint példának okáért Nagy-Britanniának Indiában vagy Franciaországnak Észak-Afrikában.

Végül – negyedikként – említette Wekerle a történeti jogot. Vagyis azt, hogy a 12., a 13. és a 14. század folyamán Bosznia-

Hercegovina Dalmáciával és más balkáni területekkel együtt több alkalommal és évtizedeken át a Magyar Királyság része volt (MOL 1908). Bár ez a középkori magyar birodalom a 16. században részeire hullott, a magyar szellemi és politika elit körében dicső múltként és újrateremtendő vágyalomként emléke tovább élt, és időről időre felszínre is bukkant. Ilyen időszak volt a 19. század vége és a 20. század eleje is, amikor a 19. század második felének valóban látványos gazdasági és kulturális eredményeiből erőt merítve és az európai gyarmattartó országok példáin fellelkesülve a magyar vezető elit jelentős csoportjai gondolták úgy, hogy a Habsburg Birodalom központja előbb vagy utóbb át fog kerülni Bécsből Budapestre, és ez a magyar vezetésű birodalom a Balkán jelentős részére is kiterjesztheti majd a hatalmát. A Magyar Földrajzi Társaság alelnöke, Havass Rezső például 1907-ben a következő menetrendet állította fel. Első lépésként – javasolta – Dalmáciát kell Horvátországhoz és ezáltal Magyarországhoz csatolni. Ha ez megtörténik – írta –, akkor „Boszniában és Hercegovinában is jobban érvényesülhetnénk, mint jelenleg, sőt Montenegrót és Albániát is bevonhatnánk gazdasági érdekkörünkbe”. „Ne a kishitűek szavára hallgassunk, hanem Kálmán és Nagy Lajos szelleme vezessen bennünket” – szólított fel (HAVASS 1907, 6–8).

Azt, hogy Ausztria–Magyarország Bosznia-Hercegovinán túlmenően is területek megszerzésére törekedne a Balkánon, Wekerle határozottan tagadta. Ezt többek között a Szerbiát és Montenegrót elválasztó Novibazári Szandzsák kiürítésével és Törökországnak történő átadásával indokolta. Kézzelfogható bizonyítéka ez annak, mondotta, hogy „Bosznia-Hercegovina bírhatásán túl messzebbmenő területi aspirációink nincsenek” (MOL 1908).

Magát az annexiót tehát nem ellenezte, hanem elfogadta, sőt helyeselte a magyar politikai elit és a közvélemény. Még a nemzetiségi sajtó, így például a román *Tribuna* és a szlovák *Slovensky Tizdennik* sem látott kivetnivalót benne. Mindössze egyetlen ismert magyar politikus akadt, aki különvéleményt jelentetett be: Mocsáry Lajos. „Nékünk semmi tekintetben, semmi áron

nem kell Bosznia” – írta a 48-as tábor demokratikus nézeteiről és a nemzetiségek iránti toleranciáról ismert politikusa –; „ez volt a függetlenségi párt álláspontja az occupációval szemben, a mellett maradjunk most is. [...] Mindenekelőtt pedig meg kell kérdezni magukat a bosnyákokat, hogy mit akarnak, hogy mi történjék velük, kiknek tán csak van egy kis közük a dologhoz” (DIÓSZEGI 1978, 759–760).

Bírálta az annexiót a szociáldemokrata sajtó, többek között a *Népszava* is. Az ő hangjuk viszont nem hallatszott messzire; ezekben az években még parlamenti képvisellel sem rendelkeztek.

A két tartomány jövőjét, illetve alkotmányos helyzetét illetően azonban már korántsem uralkodott ilyen összhang. Aehrenthal közös külügyminiszter a dualista rendszer realizmussá alakításával rokonszenvezett. Ezt úgy képzelte, hogy a birodalom osztrák és magyar irányítású része mellett ki kell alakítani egy délszláv egységet is. Ez a délszláv egység elgondolása szerint Horvát-Szlavóniából, Dalmáciából és Bosznia-Hercegovinából állt volna. Viszont nem tartozott volna Magyarországhoz. A két pilléren nyugvó dualista rendszer ezáltal kiegészült volna egy harmadikkal, és perspektivikusan nyilván még többel. A Ferenc Ferdinánd trónörökös köréhez tartozó nemzeti-ségi politikusok – a román Aurel Popovic és a szlovák Milan Hodža – vagy a fiatal Edvard Beneš erről konkrét tervekkel is rendelkeztek. Doktori disszertációjában, mely 1908-ban jelent meg Párizsban, Beneš – a nemzetiségi és a történeti elvet kombinálva – hét-nyolc föderatív egységgel számolt (BENEŠ 1908). A cseh–morva területek eszerint a szlovákok lakta Felső-Magyarországgal együtt alkottak volna egy tagállamot, s a délszlávok is egy, esetleg két politikai egység keretei közé kerültek volna. Rajtuk kívül a németek, a magyarok, a lengyelek, a románok és az olaszok képeztek volna még egy-egy területi-politikai egységet. Aurel Popovici pedig – 1906-os könyvében – tizenöt föderatív egységre osztotta fel a birodalmat (POPOVICI 1906).

Aehrenthal terve azonban a magyar vezetők számára elfogadhatatlan volt. Wekerle szerint a középkori államjogi köte-

lékek alapján Magyarországnak ugyan joga lenne Bosznia-Hercegovinára, ám nyilvánvaló volt számára, hogy az újabb törvények erre nem adtak alapot. Ezért a magyar szempontból kívánatosnak tartott törvénymódosításig az okkupáció után kialakult provizórikus állapotot – vagyis a közös pénzügyminiszter főhatósága alá tartozást – kívánta fenntartani.

A 48-as tábor néhány radikálisának azonban még Wekerle álláspontja is elvfelelőnek tűnt. A parlamentben ketten is – Nagy György és Bozóky Árpád – szóvá tették, hogy az annexiót bejelentő október 6-ai uralkodói kézirat nem fogalmazott egyértelműen. A dokumentumban „Őfelsége jogainak Boszniára és Hercegovinára való kiterjesztéséről” esett szó anélkül, hogy a szövegezők egyértelműen leszögezték volna: ezek a jogok mint magyar királyt és nem mint osztrák császárt illetik meg az uralkodót. Az interpelláló képviselők, akikhez az újságok egy része is csatlakozott, ezt súlyos mulasztásként, „elvfeladásként”, „gyáva bujkálásként” és „ravasz szemfényvesztésként” értékelték. „Hiába jutott a függetlenségi párt többségre” – állapította meg egyikük –, „ennek a pártnak, amíg uralmon lesz, az lesz a kötelessége, hogy a közös ügyeket szaporítsa”. Ám Bosznia-Hercegovina nem lehet „közös ügy” (KÉPVISELŐHÁZI NAPLÓ 1908–1909).

A későbbiekben vitára adtak okot a két tartomány gazdasági integrálásának konkrét ügyei is. Az osztrák ipari, kereskedelmi és banki érdekeltségek boszniai aktivitását az ellenérdekelt magyar vállalatok növekvő aggodalommal szemlélték, és saját pozíciók kiépítésére törekedtek. Az osztrák és a magyar gazdasági érdekcsoportok rivalizálása gyakran csapott át vádaskodásba. A magyar kifogások veleje – a magyar parlamenti napló tanúsága szerint – abban összegeződött, hogy „Ausztriában saját tulajdonuknak akarják tekinteni Boszniát” (KÉPVISELŐHÁZI NAPLÓ 1909). Az osztrákok pedig ugyanezt tételezték fel a magyarokról.

Sok más egyéb ügy mellett a Bosznia-Hercegovina jövőjével kapcsolatos osztrák–magyar vita is az 1867-ben létrehozott dualista rendszer merevségéről tanúskodott. A magyar ellenállás

miatt gyakorlatilag a föderalizmus bármely formája kivitelezhetetlen volt, s ez előrevetítette a birodalom 1918-as felbomlását.

HIVATKOZÁSOK

- Edvard BENEŠ (1908), *Le problème autrichien et la question tchèque*, Paris, Giard et E. Brière.
- DIÓSZEGI István (1978), *Bosznia-Hercegovina annexiója*, in HANÁK Péter és MUCSI Ferenc (szerk.), *Magyarország története 1890–1918*, II, Budapest, Akadémiai, 749–760.
- DIÓSZEGI István (1979), *Bosznia és Hercegovina okkupációjának hatása Magyarországon*, in KOVÁCS Endre és KATUS László (szerk.), *Magyarország története 1848–1890*, II, Budapest, Akadémiai, 1193–1204.
- GRATZ Gusztáv (1934), *A dualizmus kora. Magyarország története 1867–1918*, II, Budapest, Magyar Szemle Társaság.
- HAVASS Rezső (1907), *Dalmácia visszacsatolása*, Budapest, Műszaki Irodalmi és Nyomda RT.
- [KÉPVISELŐHÁZI NAPLÓ] (1908–1909), *Képviselőházi Napló*, 1908. november 23., 283–284; 1908. december 5., 232–235; 1909. február 3., 319–323.
- [KÉPVISELŐHÁZI NAPLÓ] (1909), *Képviselőházi Napló*, 1909. február 10., 465–466.
- [MOL] (1908), *Minisztertanácsi jegyzőkönyvek*, 1908. október 3., Magyar Országos Levéltár, Budapest.
- Aurel C. POPOVICI (1906) *Die Vereinigten Staaten von Gross-Österreich. Politische Studien zur Lösung der nationalen Fragen und staatsrechtlichen Krisen in Österreich-Ungarn*, Leipzig, B. Elischer Nachfolger.

HATOS PÁL

Ravasz László korai művei

Tisza István és a Szabadelvű Párt katasztrofális vereséget szenvedett az 1905-ös választásokon. A vereség a fiatal kolozsvári teológusnak, Ravasz Lászlónak nagy elkeseredést okozott: „Mióta Tisza megbukott: nem érdemes magyar állampolgárnak lenni.” (RAVASZ 1905a) Az útját kereső fiatalember változtatni akart, Berlinbe ment, s ott töltötte az 1905–1906-os tanévet. A kor neves német tudósait, Harnackot, Simmelt, Wöfflint és Willamowitz-Moellendorft hallgatta, és előbb értette az akadémiai előadásokat, mint az utcai cipész németiségét. Néha kuruc nótákkal, máskor köményes kiflivel üzte el a rá és társaira törő méla honfibút, és leginkább arról szőtt terveket, hogy tavasszal olasz körutazást tesz, mivel „ez út nélkül aesthetikus senki sem lehet és nekem sohasem volt erősebb vágyam az életben, mint meglátni Itáliát” (RAVASZ 1905b). Mestere és jóakarója, Nagy Károly, a későbbi református püspök arra bátorította, élményeit, benyomásait cikkekben foglalja össze, hogy az egyházkerület papsága jobban megismerje, s pályázhasson a régóta üresen álló gyakorlati teológiai tanszékre. Ravasz tehát lemondott az olasz útról, s azt is eldöntötte, hogy disszertációját nem Nietzscheből, hanem Schopenhauer esztétikájából írja. 1906 augusztusában kész lett az anyaggyűjtéssel, és hazament szüleihez Bánffyhunyadra könyvet írni.

Schopenhaueréről szóló értekezése 1907 kora tavaszán jelent meg. A mű egyszerre leíró jellegű és kritikai igényű. Ravasz

meghatározásában az esztétika egyértelműen filozófiai diszciplína, a filozófiatörténet pedig a felvilágosodás optimista ismeretelméleti hagyománya szerint fejlődik:

[nem] vallhatjuk azt az emberi paradoxont, hogy a filozófia történelme az emberi tévedések története lenne. A filozófia történelmének hatalmas szövete nem a Pénélopé vászna, melyen kibontják éjjel, amit nappal szőttek, – a filozófia történelme az emberi szellem fonséges Odüsszeája, tekervényes úton keresi önmagát. (RAVASZ 1907a, 1–2)

Ravasz episztemológiai fejtegetései egykori professzora, Böhm Károly projekcióelmélete szerint alakulnak: „az igazságokat nem *kitalálják*, hanem *megtalálják*, úgy tetszik mintha ezek az igazságok már megvolnának idealiter és dynamice az emberi szellemben, mint egy logikai fő- és altételben a kivonásra váró következtetés”. Az emberi intelligencia, a szellem az „ember egyetemes gondolkodási ösztönének megvalósulása”. A kiindulási tézisek szubjektív idealizmusát viszi végig az elemzésen, s a dolgozat végén újra összefoglalja Böhm Károly értékelméletének esztétikai következtetéseit:

nekünk a műtárgy élet, melynek központi jelentése eleven organismusba tagozódott [...]. Megértése az újraélés, melyet az Én végez szemléletben, s annak érzelmi reflexe a műélvezet. [...] A művészet élet, élettörvénye az Én életének logikuma, [...] vagyis a centrális jelentés tagozódása, megértése az Én által való újraélése. (RAVASZ 1907a, 293–294)

Feltűnő az élet, a megélés, az újraélés stb. kifejezések tobzódása. Mindezzel Ravasz az esztétikai szemlélet tárgyiasító hajlama ellen küzd, ugyanakkor a műélvezetet nem ösztönös léterdeknek, hanem az idea gyarapodásának nevezi. Ez a szemlélet továbbra is fenntartotta a jelentés primátusát a forma felett, amely az esztétikát mégiscsak a magasabb metafizikai jelenté-

sek szolgálatára rendeli, ahelyett hogy autonóm jelenségvilágként fogadná el. Így biztosította a fiatal Ravasz magának az utat ahhoz, hogy az életfilozófiák esztétikai világerzése elvezesse őt a művészi igénnyel kivitelezett gyakorlati teológiához.

A dolgozat rögtön pozitív kritikákat kapott, a recenzius a nyelvezetet dicsérte és a megírásban lévő művészi ambíciót, de arra is figyelmeztetett, hogy mindez eltéríti az értekezést vállalt céljától:

Erős szemléletesség e nyelvezet fő jellemvonása, a fogalmi gondolkodás absztrakt alakzatai közé könnyedén vetít oda egy-egy konkrét képet; hasonlatok, képek, illúziók teszik elevenné, fordulatossá, színessé a fejtegetéseket. Sokszor igazán túl színessé. Fogja-e az intellektuális szemlélet tömörülése ezt a kifejezőmódot alakítani, s hogyan, bizonyára éppen olyan henye találgatás volna, mint az, hogy mennyire a Schopenhauer szellemes könyveivel való foglalkozás elkerülhetetlen hatása ez az írásmód, s mennyire gyökerezik a szerző művészi karizmájában. (TANKÓ 1907, 156)

A dolgozat elejére mottóként választott Arany-sorok a *Vojtina Ars poetikájából* („Nem a való hát: annak égi *mássza* / Lesz, a mitől függ az ének varázsa.”) a gimnazista évek perdöntő olvasmányélményét és egész életére szóló költészeteszményét egyesíti a böhmi filozófiából levont következtetéssel, amely szerint a költészet az érzéki valóság esetlegességeit egy magasabb, ideális létszintre képes emelni.

A böhmi kategóriák az alig három hét alatt elkészített *Bevezetés a gyakorlati teológiába* címmel megjelent magántanári dolgozatban is visszaköszöntek (HEGEDŰS 1996, 22–31). De a könyv szándéka elsősorban a művelt ember evangélizációjára irányult, bár nem a korábbi racionalista iskola szellemében:

Mindaddig a vallás nem lesz enyhítő, vigasztaló erő, isteni béke, amíg ész és szív között meghasonlást támaszt, sőt

inkább démoni babonának marad. Tehát a mai kor em-
bere nem részizagság, de totalitás, élet után vágyik. Ám
elpihentető békére is. Az a boszorkányforgatag, amelyben
a törtető, ideges ember leörli életét, az új benyomások-
nak oly kimondhatatlan záporát ontja a kimerült lélekbe,
hogy az nyugtalanná, bizonyosságot keresővé válik. (RA-
VASZ 1907b, 37)

Ebben az interpretációban a vallás: *válasz* a modern ember
kételyeire, érzékenységre, a *mal-de siècle* neurózisára. Válasz,
amely tisztában van a „régí ortodoxiának”, a hagyományos
konfesszionális dogmatizmusnak az elégtelenségével. A fiatal
Ravasz sokat olvasta a 19. századi német teológust, Schleierma-
chert, s az intelligencia megújuló igényeinek megfelelő keresz-
tyénség-képet sürgetett, melynek központi eleme, hogy közvet-
lenül a személyiséget szólítja meg: „Meg kell kapnunk azt a ke-
resztyénséget, mely a mívelt gondolkodásnak nincs ellenére, de
a szívnek békét és vigaszt, az akaratnak vidám lendületet ad.
Személyivé kell tenni a keresztyénséget, mely maholnap csak
történelmi kincs lesz” (RAVASZ 1907b, 37). Ravasz a választ
a szubjektív idealizmus módszerében találja meg:

Tudom tehát, hogy minek kell lennie az egyháznak, mert
az a közvetlen tapasztalás, amelynek szociológiai képe az
egyház, bennem eleven tudatként él s az egész történelmi
fejlődést ennek alapján értem meg és tudom értékelni [...].
Mindaddig, amíg mérő gyanánt külső, objektív tényezőt
fogadunk el: akár az őskeresztyénséget, akár a bibliát,
akár a levont ideákat vagy közvetlen tényeket – katolikus
állásponton vagyunk, mely a tekintély igazságát hirdeti.
Mi csak az igazság tekintélyét ismerjük el, az igazságét,
amelyet megélünk, mint létünk egy darabját és amelyet
kegyes dogmatikusok nyelve a szentlélek bizonyágtételé-
nek nevezett el. Valóban, éppen a szubjektív álláspont az,
amely nemhogy illuzórikussá tenné a valóságot, hanem

az Én legközvetlenebb, legkardinálisabb bizonyosságát
rákényszeríti a Másra. (RAVASZ 1907b, 6–7)

A valódi célja ennek a episztemológiai individualizmusnak
az örök protestáns gond: az egyéni üdvösségkeresés és az egy-
házi közösség harmóniájának a biztosítása:

A protestantizmusnak és a keresztyénségnek kettős igaz-
sága olvad össze abban az axiómában, [...] hogy az egyház
funkciói egyéni élettapasztalásokban nyernek igazságot
és valóságot. [...] mert egész világunk sorsa [...] a sze-
mélyiségen sarkallik s átélésben megy végbe. Ez nemcsak
axioma – ez hitvallomás.

Egészen radikális a hang, de a nagyenyedi protestáns libe-
ralizmus neveltjei számára mégis kedves, mely nemcsak a deb-
receni kálvinisták hagyományhű ortodoxiáját, hanem a Buda-
pestről Kolozsvárra átplántált pietizmust is elutasítja:

Evangélium alatt nem értek semmiféle rendszert, még
a Kálvinét sem, nem értek alatta semmiféle konfessziót,
még a Helvetikát sem, az evangélium nekem a Jézus men-
nyei Atyjában való személyes élet. Tehát nem pietizmus,
mert az élet nem tűri az álmatag, sterilis ábrándozást,
vagy pedig a kegyes érzelmekben való kéjelgést, hisz ezek
a szent perverzítások megannyi betegség, az élet azonban
termékeny, munkás, erős és vidám, mindennekfölött pe-
dig szabad. [...] Felfogásomat modernnek vallom, mert
az örökkévalót akarja korszerűvé tenni. Nem volt tehát
más szándékom, mint ezt az alaptételt: a keresztyénség
élet, a tudományos eszközeivel érvényesíteni a gyakorlati
teológiában. (RAVASZ 1907b, 92–93)

Magántanári dolgozatával csaknem egy időben jelent meg
a Református Prédikátori Tár első kötete, melyhez ő írta az elő-

szót (RAVASZ 1906, V–XVI). Ez a mű egyfajta prédikációs példatárként szolgált az erdélyi egyházmegye papságának, s azzal, hogy bevezetésének elkészítését a fiatal Ravasz Lászlóra bízta, neve és nézetei egy csapásra ismertté váltak az egyházmegye papsága körében a lelkipásztori tevékenység legfontosabb gyakorlati terepén. Ravasz itt is a magántanári értekezés eszméit fogalmazza meg tömören, bizonyos hangsúlyai még merészebbek is:

Nem azért igaz a mi hitünk, mert a tradíció bizonyít mellette, mert a szentatyák így tanítják, mert ez van a bibliában, hanem azért, mert így tapasztalom, mert az ellenkezőjét magam megalázása, megcsonkítása nélkül el sem hihetem, mert másként nem tehetek, minthogy vallom ezt a keresztnek haláláig. (RAVASZ 1906, IX)

Ravasz egész pályája során ekkor, indulásakor azonosul leginkább a 19. századi bibliakritika modernizmusával. A maga által „históriai individualizmusnak” jellemzett felfogása szerint – a Biblia alkotóinak gondolkodásmódja ránk nézve idegen, „kihalt kultúra”: az örökkévaló életnek „elsősorban bennem kell lennie, hogy feltalálhassam – a bibliában” (RAVASZ 1906, XIII). Viszont a dogmatikus ortodoxia képtelen a keresztyén üzenet modern megformálására, amelynek egzisztenciális tétje van: „a húsvéti ige nem a feltámadás története, hanem az élet ténye” (RAVASZ 1906, XII). A fiatal és világlátott teológus úgy látja, hogy az igehirdetés fegyvere megrozsdásodott, kicsorbult, s az egyre gyengülő vallásgyakorlat is ezt tükrözi: „Begyűlnék a fehér és nagyon egyszerű templomba a hívek; gépies mozgásukon látszik, hogy századok kegyes szokása inkább ez az átöröklött gyakorlat, mintsem lelkük mélyén égő szükségérzet nyilvánulása” (RAVASZ 1906, VI). A szószerű elhangzó prédikációk többsége a szekularizálódó világ kihívásai előtt a formalizmusba menekül, és nem ismeri fel, hogy az „átmenet históriát csináló ereje” megrontott minden értéket, szétért minden bizonyosságot, fásulttá vagy rajongókká tette az embereket. Ravasz

szerint ezeket a fejleményeket a protestáns kegyességi és prédikációirodalom és gyakorlat képtelen megérteni: „nyelve ódon; a kenetességtől nem zamatos, hanem avas, gondolatai egy rég megvénhedt világ porlepte törmelékeiből vannak összerakosgatva” (RAVASZ 1906, VI). Ravasz metafizika-ellenessége abból fakad, hogy úgy látta a régi világnézeti pozíciók a kibontakozó tömegtársadalomban egyre inkább elveszítették jelentésüket. Már ebben a korai írásában is a szocializmus tömegeket elérő hatására figyelmezteti lelkésztársait: „Alig gondolná az ember, mennyi új gondolat forrong a nép legalsó rétegeiben is. A szocializmus hatalmas *esprit de corps*-ot teremtett a proletárok között; észre sem vettük s a kék zubbonyos munkásnép és napszamosok között egy új kultúra támadt.” Hiába számított ekkor lelkésztársai szemében liberálisnak, a diagnózis egyértelműen konzervatív, bár első olvasatban elsősorban azért, mert a szocializmus tömegeket megszólító kultúrája szakít a felvilágosodás hagyományával, a racionalizmus harmonisztikus világnézeti konszenzusával: „tele van fanatizmussal, vak elszántsággal, brutális erővel és mártíri lendülettel”. Veszedelme abban áll, hogy „egy örök igazság ölti fel benne a tévelygések köntösét: a jog jár a jogtalanság mezében”. Ravasz jól látja, hogy a küzdelem az uralkodó és – a sajtó növekvő befolyásával egyre inkább – demokratizálódó közbeszéd szemantikáján fordul meg. „Hol van a beszéd, amely átértékeli ezt az új világot?” Paradox módon azt ajánlja, hogy az egyház változásokkal szembeni attitűdje kezdeményező legyen, mivel a vallás Ravasz szerint meghaladhatatlan lélektani szükség: „Minden lélektan ellenére beszél az, aki hirdeti, hogy a mai kor embere nem vágyik Istenhez, nem akar bűneitől megszabadulni, lelkében nemesebb, nyugodtabb lenni és lendítő erőt nyerni a jóra” (RAVASZ 1906, VII). Csakhogy Ravasz szerint a régi és új ortodoxia statikus teológiája egyaránt figyelmen kívül hagyja, hogy a hívő ember: kereső ember, s a vallás nem csupán „boldog birtoklás”, hanem folytonos útkeresés kell, hogy legyen. Az életfilozófiák ismeretében Ravasz dinamikus antropológiát hirdet, „ha egy pillantást vetünk az élet természetére, úgy találjuk, hogy az elsősorban

fejlő[dő]. Veszteglő élet: képtelenség.” Az egyházak igehirdetésének deficitje súlyos pasztorális következményeket hordoz.

Kicsoda követelheti a paptól, hogy visszhangja legyen elmúlt világok dogmáinak, vagy pedig, hogy újjászületett, mennyei emberként szóljon? »Hiszek Uram, légy segítségül az én hitetlenségemnek« az evangéliumi apának e kiáltása fejezi ki az elhívott szolgák lelki állapotát.

A diagnózis tehát nem csupán konzervatív, hanem érzékeny a modernitás kikerülhetetlen következményeire is. Éppen ezért gondolja Ravasz azt, hogy a természettudományos világnézet térhódítása alkalmas keret lehet a keresztény üzenet szekuláris megújítására: „az új világnézet realisabb lesz a régieknél, természetfölötti helyett természettudományos alapon fog nyugodni s értékelése akcentusát nem a túlvilágra, hanem e való élet örök javaira helyezendi” (RAVASZ 1906, XV). Ez a koncesszió a pozitívista korszellemnek is szólt, de a fiatal professzorjelölt már ekkor is szintézisben gondolkodott: „Az örök evangéliom legyen a tartalom, a modern világfelfogás a forma s a kettőt kösse össze a te lelked étellel és igazsággal” – ez a pályakezdő Ravasz homiletikai hitvallása. Amit Schopenhauerről szóló esztétikai értekezésében az életfilozófiákban és a szubjektív idealizmusban értéként ismert el, azt teológiai gondolkodásába is bátran transzponálta, ezért írta le, hogy „a jó prédikáció egy darab élet [...] egy megteljesedett keresztyén személyiségnek szükségszerű vallásos életnyilatkozata” (RAVASZ 1906, XVI).

Régebben Ravasz értékelői egyértelműen a liberális teológia irányzatába helyezték a fiatalkori teológiai értekezéseket (CZEGLÉDY 1952). Ezen álláspont a 20. századi magyar teológiai gondolkodás történetéből retrospektíve azt látta Ravasz László korai teológiájában, hogy a fiatal és ambiciózus gondolkodó a nagyenyedi református teológiai főiskola racionalizmusának örökségét Bóhm Károly neokantiánus filozófiájának felhasználásával próbálta egyesíteni egy másik, a keresztény élmény és életvezetés jelentőségét hangsúlyozó irányzattal. S ez

végző soron nem haladta meg a schleiermacheri alapelgondolás konzekvenciáinak (azaz a pietizmus gyakorlatiasságának és a felvilágosodás teológiájának harmóniába hozása) érvényesítését. Nem vitatva ezen magyarázat vonzó és logikus gondolati alapvetését, azt mindenképpen látnunk kell, hogy Ravasznak ezek a korai nyilatkozatai is egy egzisztencialista alapállást előlegeztek a pálya elkövetkező szakaszára.

HIVATKOZÁSOK

- CZEGLÉDY Sándor (1952), *Makkai Sándor, a theologia professzora. Emlékezés Makkai Sándor arcképének ünnepélyes leleplezése alkalmából a Debreceni Kollégium dísztermében*, 1952. június 7.
- HEGEDŰS Lóránt (1996), *Újkantiánus és értékteológia*, Budapest, Munkács.
- RAVASZ László (1905a és b) *levelei szüleinek*, Kolozsvár, 1905. február 9. és Berlin, 1905. november 2., a Tiszáninneni Református Egyházkezelő Tudományos Gyűjteményeinek Kézirattárában Kt.d 14.366 és Kt.d 14.175 jelzet alatt.
- RAVASZ László (1906), *Az igehirdetés megújítása*, in ifj. PÉTER Károly (szer.), *Református prédikatori tár*, I. kötet, Székelyudvarhely, Kókai Lajos nyomdája, V–XVI.
- RAVASZ László (1907a), *Schopenhauer aesthetikája*, Kolozsvár, Gombos Ferenc.
- RAVASZ László (1907b), *Bevezetés a gyakorlati teológiába*, Kolozsvár, Ellenzék.
- TANKÓ Béla (1907), *Schopenhauer esztétikájáról*, Erdélyi Protestáns Lap (1907/20 május 16.), 156.

MISKOLCZY AMBRUS

Mircea Eliade visszatérése az édenből

Eliade – úgy emlékezett –, hogy amikor 1933-ban februárjában kitört a sztrájk a grivicai vasúti javítóműhelyekben, és egész nap szólt a sztrájkra hívó sziréna, akkor valami végzetes történt: őt és nemzedékét belevetették a történelembe. Kikerültek a „paradicsomból” (ELIADE 1997, 263), de ez csak a békés polgári világ metaforája volt, ami azért nem volt annyira békés. Vívódásait – önéletrajzi szempontból – legérdekesebb regényében szublimálta. Címe: „Visszatérés a paradicsomból” (*Întoarcere din rai*). A regényt 1931-ben kezdte el, aztán 1933 végén fejezte be. És ahogy ilyen regények esetében lenni szokott, a kézirat érdekesebb, mint maga a megjelent mű. Mindkettő kaotikus, bár a történet egyszerű, a két nőbe szerelmes deklasszált bojár-fiú öngyilkosságban keresi a lét „eredeti egységét”, és közben rengeteget beszélnek. Tudálékos, mesterkelt, nem is életszerű, könyvízü, esszébe illő deklamációk forgatagába kerül az olvasó. Viszont az alapkérdés annál fontosabb, amelyet a főhős – a bukaresti Faust – hosszas okoskodás után tesz fel: „Mi ellen lázadjak?” Hiszen, okoskodik, ha író lesz és a környező világ elfogadja, könyveit veszik, akkor is „addig fogadják el lázadásomat, amíg megfelel az ő lázadásuknak” (ELIADE 1992b, 75).¹ (Olyan memento, amelynek jelentőségét maga sem ismerte fel.)

¹ A *rai* jelent mennyországot is, de az éden jobban illik a helyzethez.

Mindenesetre a kéziratot purifikálta a cenzúra, az öncenzúra – a tökéletesítés kinyomozhatatlan dialektikájának megfelelően. Ami csak kéziratban maradt, olykor jobban vall magáról Eliadéről, mint nyomtatott regényének hősei, akik szintén az ő egymást kergető gondolatait adták elő. Például alig maradt valami abból a beszélgetésből, amelyet a *Polul* (A pólus) című újság alapításáról folytattak. A regényben keresztényi szeretetet hirdető Eleazar a kéziratban az egyetem és az akadémia felrobantásának vágyáról vall. Mire a főhős, ha „politikai folyóiratról lenne szó, helyén lenne az erőszak. De olyan kulturális folyóiratban, mint a miénk, undorító demokratikus maradvány”. Mire Eleazar: „Az ablakok betörése jó előjel”. A főhős:

Akkor alakíts anarchista vagy antiszemita kört. Igazad van. A politikának végül is van értelme, ám következményei erőszakosak. De a mi reformunk vagy megújulásunk, nevezd, ahogy akarod, arisztokratikus kell legyen, visszafogott, derús, technika. Ez hiányzik az új generációnak: olyan technika, amellyel alkotó módon fejezi ki érzékenységét és gondolkodását. De az arisztokratikus technikát hagyomány útján adják át.

Ezek után a demokrácia, racionalizmus elleni kiáltványban az új eszményt: spiritualitás, kereszténység, férfiasság, integrizmus stb. konfúznak és fecsegőnek nyilvánította (ELIADE é. n., 147–148, 153). Sőt, más alkalommal a Maritain tomizmusán és Bulgakov ikon-kultuszán évődött, és megvallotta, hogy „az utóbbi idők vallásos mániái erősen eltávolítottak a kereszténységtől” (200). Abból a beszélgetésből nem is maradt semmi, mely arról az országról szólt, ahol „egy ostoba tudós és egy reidingote-os plagizátor ostoba diákok és diáklányok tízezreinek adja elő a filozófiát, ahol sznob homoszexuálisok patronálják az értelmiségi elitet, ahol minden lélegzetből árad a politika, a regényírók politikai vagy pornó regényeket írnak, a fiatal nemzedék szellemileg maszturbál, és ehhez a harcos <ortodoxia>

kereszténység bajnoka asszisztál” (18).² Ezt sokan magukra vetették volna, még talán részben mestere, Nae Ionescu is. Kimaradt a regény végső változatából az a belső monológ, amelyben a főhős azon kesereg, hogy rengeteg olyan dolgot tud, amit Bernard Shaw, Max Scheller vagy Lenin nem tudtak, és „mégis teljesebb és fényesebb életre emelkedtek, mint én” (30). A regény kéziratában Eleazart abszurd figuraként jellemzik a többiek, aki „frenetikus és dogmatikus szubjektívizmusnak adja át magát”, sőt „keresztény profétának, arkangyalnak hiszi magát, és ennek megfelelően cselekszik” (80). Ő a tett embere, olyan világban, amelyben „minden hit hatékony, de végül minden intellektuális offenzíva csak verbális. Sajnos a mi századunkban az egyetlen fegyver a harcban a szó. Akkor? Eleazar hisz, ezért győz, most vagy tíz év múlva, nincs jelentősége. De a győzelem az övé lesz, természetesen, ha idő előtt nem lesz szerzetes...” (83). Szerzetesnek beállni kétértelmű mozzanat, mert átvitt értelemben, politikai száműzetést is jelent, kirekesztést az életből. Hajdan a trónkövetelő vajda jelölteket zárták kolostorba, hacsak nem ölték meg őket.

Nem kétséges, Eleazar Codreanura emlékeztet. De Eliade még azelőtt, hogy a kormány betiltotta volna a Vasgárdát, nyilván megtapasztalva a liberális kormány gárdaellenességét, átírta a művét, kivette azt, amiért a kormány emberei megnehezíthettek volna, és azt is, amiért a legionáriusok is. A megjelent regényben Eleazar már sokkal absztraktabb figuraként olyasmiket mond, hogy bele kell lőni a grivicai sztrájkoló tömegbe, és arról elmélkedett, hogy Isten volt a legnagyobb forradalmár, mert felülről teremtett, a forradalmakat felülről csinálják, a francia forradalom is elit műve volt, metafizikusoké és moralistáké. Az alulról jövő forradalom szerinte eleve nem lehet új, gyilkosságokkal nem lehet forradalmat csinálni, csak fiatalok képesek valóban újra. Az orosz kommunista forradalom kollektív degenerálódás eredménye, absztrakciókban mozgó alakoké (ELIADE 1992b, 193–194). A sok, szinte végtelen

² Amit ékes zárójelbe tettem, azt kihúztam.

lennek tűnő beszéd háttere az, hogy – a titkosrendőrség szerint – Bukarestben százezer felfegyverzett kommunista készülődik a nagy támadásra. Ebből aztán az lesz a regényben, hogy az egyik nagy beszélő alak, aki belépett a Pártba is, hosszasan elmélázik azon, hogy ki kellene irtani az öregeket, lerombolni egész Bukarestet, és helyébe öregek nélkül „napvárost” emelni, hatalmának megtapasztalására elég szálnalmas módon – mint ha Dosztojevszkij egérlyuk-embere lenne – megerőszakol egy cseléd lányt, aztán lelő egy csendőrt, és ágyának esik (164, 171). Eliade szócsöve a közepszerűséget kárhóztató – ugyancsak absztrakt – alak, de a diagnózisa elég pontos, részben ami a helyzetet illeti, és részben, ami magának Eliadénak a helyzet-megítélését: a proletáriátus és a burzsoázia esetében is tömegek állnak egymással szemben, ma a rendőrök lövik a munkásokat, holnap a munkások a burzsoákat, az értelmiséget egyik fél sem veszi komolyan, nekik valahova csatlakozniuk kell, egyedül „amíg értelmiségiek vagyunk, nem számítunk”. Ami a gondolkodást illeti, „az artikulált gondolkodás mindig individualista. Csak a mitikus vagy misztikus gondolkodásnak vannak konkrét gyökerei a kollektivitásban.” Egyelőre mindent előnt a szex, minden oldalról fenyeget a biológia, nem érvényesül a szellem primátusa, a tisztánlátásé, a gondolkodásé, a szellemi technikáé, nemzedéke szexuális neuraszténiasok nemzedéke, maga a szerelem is a megismerés eszköze, a házasság a megtisztulásé. Viszont baljós érzései vannak, nemzedéke feláldozott nemzedék, olyan eszméért kell harcolnia, amelyben nem hisz, az események sodorják őket, amíg eljön a forradalom (185–186, 259, 287, 289). Hogy milyen is lesz ez a forradalom nem derül ki. Annál inkább, hogy mi a halál: abszolútum, konkrét egzisztencia, örök élet, győzelem, extázis (221, 232, 265, 299). Ezt a halálkultuszt Eliade is művelte. Alapjában nemzedékével együtt a tapasztalati megismerés híve volt. Egyik alakja ki is mondja, nem érdekli, mit csinálnak a kommunisták, a társadalmat tapasztalatai alapján ítéli meg. De maga a főhős mondja ki, a tapasztalat is csak ópium, mert az élet állandó bomlás (138, 266). A főhős öngyilkosságával Eliade megölte magában azt a férfit,

aki két nőhöz kötődött, ezt is bomlásként élve át, és megnősült. Felesége lelkes legionárius lett. Ő lassabban követte. Cikkeiben, esszéiben vitalista. Fasizmusának leglelkesebb leleplezője úgy vélte, hogy az 1920-as évek és az 1930-as évek Eliadéjának nézetei között „inkább csak fokozati különbség van, mintsem természeti”. Eszméinek természete tehát azonos (LAIGNEL-LAVASTINE 2002, 84). A leleplezés óriási felháborodást váltott ki román értelmiségi körökben (CALINESCU 2002; IORGULESCU 2002, IORGULESCU és PARUIT 2002; MANOLESCU 2002; MAURIN 2003; URIAN 2003; JOVI 2009; WIKIPEDIA é. n.). A vitának – némi túlzással szólva – inkább Eliade fasizmusának a rehabilitálása lett a végeredménye a vitacikkek sorozatának, mintsem a fasizmus természetrajzának pontosabb feltérképezése. Ezt sémákban nehéz is megragadni. A maga dialektikájában kellene látni, amennyire lehet, konkrétan leírni az indulati nekilendüléseket és megtorpanásokat. Láttuk, amire befejezte nemzedéki tézisregényét, megtorpan. Nacionalizmusa viszont lassan vitte a Mozgalom felé, amelynek szívó hatása egyre jobban érvényesülhetett, részben a kormányzati politika, részben pedig a náci Németország tömegvonzása miatt.

Eliade 1934–1935-ben írt „Huligánok” (*Huliganii*) című regényében azonban még alaktalanul kavarognak majdani legionarizmusának elemei – és még azok kritikája is. Szó van absztrakt szenvedélyekről, önmegismerésről, tapasztalat útján való megismerésről, kollektív halálról, forradalomról, a halál megvilágosító lehetőségéről, a középszerűség fojtogató mivoltáról, a végső valóságról, kollektivizmusról és individualizmusról, önmegvalósító alkotásról és félrecsúszásról. A huligán tapasztalat nem más, mint az ember hite saját biológiájában. A tapasztalati valóság az értelmiségi nyomor, az agresszivitás és az önmegvalósítás csak a szexualitás. A huligán fogalma azonban még az új emberét is magában foglalja – legalábbis az egyik párbeszédben. Az egyik hős pedig valamiféle beatitudót érez a kegyetlenségben. A regényen túli valóságban ez az absztraktnak tűnő kijelentés a legionárius harcos elszántságában ölt testet. A másik hős pedig ilyesmit mond ki: „Vulgaritásodtól un-

dorodom, attól a bolond vágytól, hogy csak azért keveredsz az emberek közé, hogy belevezzél közéjük, hogy uraljad őket...” Ez a kijelentés annak az értelmiségi vágnak felel meg, hogy a tömegben feloldódva, annak elitjét alkossa. A következő regényhősi kifakadás egyértelmű célzás: „Az országnak szüksége van rám. Mindent a hazámért!” Ez egyértelmű igényt juttat kifejezésre, aki így beszél, az a Vaszgárda fedőszervezetében, a „Mindent a Hazáért” pártban találhatja majd meg a helyét – a prózai valóban (ELIADE 1992a, 182, 288, 317, 339).

Cioran dekódolta az üzenetét, pontosabban továbbgondolta azt, ami a regényben történt és elhangzott, és levonta a következtetést. Eliade hőseinek a megfelelőit Dosztojevszkij *Ördögökjének* hőseiben találta meg. A regényben szereplő nemzedéket azért találta nagyon románnak, mert „egyetlen szellemi konfliktus sem vezet tettehez, és ezáltal a szellemi dráma nem integrálódik az életbe”. Más szóval: csak fecsegnek és nem cselekszenek. „Ha máshol a hősiességet az határozza meg, hogy szembeszállnak a világgal, nálunk a hősiességnek nincs más értelme, mint ellenállás a félrecsúszásnak. Undorodom azoktól, akiket legyőzött a sors.” Ez az ő életstratégiája, amit másoknak javasolt: „A legnagyobb hősiesség – úgy tűnik nekem – a történelem elfogadása” (CIORAN 1936, 49–51). Más szóval: csatlakozás a Vaszgárdához. Eliade meg is tette. És ezt részben a kommunizmus veszélyével legitimálta. Műveinek, cikkeinek kommunista kritikusai viszont az ő apolitikus megnyilatkozásait is gyávaságnak nyilvánították, kispolgári megnyilvánulásnak, őt magát fasisztának, amikor még nem volt az (ȚURCANU 2003, 307–308; HANDOCA 1998, 133–144; GLIGOR 2007, 112–113) – mindez kommunista győzelem esetén a megsemmisítés lehetőségét foglalta magába, és erősítette Eliade elszántságát.

HIVATKOZÁSOK

- Matei CALINESCU (2002), *O carte despre Cioran, Eliade, Ionesco*, Revista 22, 2002. május 20., <http://www.revista22.ro/o-carte-despre-cioran-eliade-ionesco-100.html> (2013. május 11.).
- Emil CIORAN (1936), *Mircea Eliade și dezamăgirile sale*, Pagini literare, 1936/1.
- Mircea ELIADE (1992a), *Huliganii*, Bukarest.
- Mircea ELIADE (1992b), *Întoarcere din rai*, Bukarest.
- Mircea ELIADE (1997), *Memorii (1907–1960)*, Bukarest.
- Mircea ELIADE (é. n.), [Az *Întoarcere din rai* című regény kézírata], B. A. R., Román Akadémia Kézirattára, Bukarest, Ms. r. 5961.
- Mihaela GLIGOR (2007), *Mircea Eliade. Anii tulburi: 1932–1938*, Bukarest.
- Mircea HANDOCA (szerk.) (1998), „*Dosarele*” *Eliade, I*, Bukarest.
- Mircea IORGULESCU (2002), *Portretul artistului ca delincvent politic*, Revista 22, 2002. május 27., <http://www.revista22.ro/portretul-artistului-ca-delincvent-politic-i-103.html> (2013. május 11.).
- Mircea IORGULESCU és Alain PARUIT (2002), *Cioran, Eliade, Ionescu: uitarea fascismului de Alexandra Laignel-Lavastine*, Revista 22, 2002. június 24., <http://www.revista22.ro/cioran-eliade-ionescu-uitarea-fascismului-de-alexandra-laignel-lavastine-123.html> (2013. május 11.).
- JÓVI (2009), *Cioran, Eliade, Ionesco: Uitarea fascismului, de Alexandra Laignel-Lavastine*, Filme Cărți, 2009. augusztus 19., <http://filme-carti.ro/carti/cioran-eliade-ionesco-uitarea-fascismului-de-alexandra-laignel-lavastine-i-430/> (2013. május 11.).
- Alexandra LAIGNEL-LAVASTINE (2002), *Cioran, Eliade, Ionesco. L'oublié du fascisme*, Paris.
- Nicolae MANOLESCU (2002), *Istoria ca proces politic*, Romania literară, 2002/21, http://www.romlit.ro/istoria_ca_proces_politic (2013. május 11.).
- Jean-Claude MAURIN (2003), *Îi vor interzice pe eliade si cioran?* <http://convorbiri-literare.dntis.ro/PAPUCnov3.html> (2013. május 11.).
- Florin ȚURCANU (2003), *Mircea Eliade. Prizonierul istoriei*, Bukarest.
- Tudorel URIAN (2003), *Ionesco după Ionesco*, Romania literară, 2003/17, http://www.romlit.ro/ionesco_dup_ionesco (2013. május 11.).
- [WIKIPEDIA] (é. n.), *Alexandra Laignel-Lavastine*, Wikipedia, http://ro.wikipedia.org/wiki/Alexandra_Laignel-Lavastine (2013. május 11.).

SZIRÁK PÉTER

A visszatérő utazó

Cs. Szabó László Erdély-útirajzáról

A revíziós sikerek – Felső-Magyarország déli sávjának 1938. novemberi, Kárpátalja egészének 1939. márciusi és Észak-Erdélynek 1940. szeptemberi visszacsatolása – érthető módon a visszatért területek iránti érdeklődés nagy hullámát indították el. A hírlapi tudósítások, beszámolók és a mozgóképi híradások sokasága mellett az útirajz-irodalom is fellendült. Az 1936 decemberében Kosztolányi örökébe lépő Márai Sándor a *Pesti Hírlap Vasárnapi Krónika*, illetve *Tegnap és ma* című rovatának állandó szerzőjeként gyakorta írt a felvidéki magyarság helyzetéről, 1938 őszén pedig rendszeresen ismertette a revízió folyamatát, majd a bevonuló csapatokkal együtt, a *Pesti Hírlap* helyszíni tudósítójaként számolt be Királyhelmec, Rozsnyó és Kassa birtokbavételéről. A Felvidék, majd Észak-Erdély visszacsatolásáról és az ottani utazásairól számot adó cikksorozatból Márai 1943-ban, *Vasárnapi krónika* címmel egy válogatást adott közre. A témába vágó, összesen mintegy 820 cikkből utóbb Székely Ádám szerkesztésében jelent meg válogatás (MÁRAI 2004). A szülőföld visszatéréséről lelkes és veretes cikkekben emlékezik meg az író, azt tudatosítva, hogy a felvidéki magyar városok szerves részei a táj hazájának, s egyszersmind a magyar polgári kultúra legfontosabb letéteményesei. Míg a felvidéki útleírások legfontosabb jegye az erőszakkal *idegenné tett saját*hoz való visszatérés – jöllehet eközben Márai felfigyel a kü-

lönfejlődés jellegzetességeire s így az integráció nehézségeire is (MÁRAI 2004, 151–154, 163–165) –, addig az erdélyi utakról szóló beszámolókból a felfedezés kap nagyobb hangsúlyt. Márai számára ugyanis – ki 1940 szeptembere előtt soha nem járt ott – Erdély mindenekelőtt az „irodalmi Erdély” (MÁRAI 2004, 220–223). Az Erdély iránti érdeklődés, az oda való zarándoklat egyébként valóságos össztársadalmi programmá válik a korban. Mindez összefügg az anyaországiaknak azzal a – korántsem minden alap nélküli – érzésével, hogy „Magyarország adósa Székelyföldnek” (MÁRAI 2004, 272). Hogy ez a „bonyolult adósság” Belső-Erdélynek még a dualizmus korára visszanyúló politikai-gazdasági és szellemi hanyagolásából következett, arról a szaktörténész írt nemrégiben megjelent munkájában (AB-LONCZY 2011, 19). Márai és Cs. Szabó László is beszámolnak arról a jelenségről, ahogy a bevonuló magyar honvédségnek nemcsak tisztjei, hanem sokszor igen alacsony sorból származó bakái is tömegesen érdeklődnek az erdélyi kultúra monumentumai (a Szent Mihály-templom, a Mátyás-szobor, Mátyás szülőháza és a Teleki Téka stb.) iránt (MÁRAI 2004, 281).

1942 júniusában népes íródelegáció tesz látogatást Kolozsváron: Márai, Illyés, Tersánszky, Szabó Lőrinc, Cs. Szabó László, Keresztury Dezső, Gulácsy Irén, Sinka István és Nagy István az ünnepi könyvnap alkalmából érkeznek Erdély „fővárosába”. Márait – *Kolozsvár* című beszámolója szerint – „az itt született ember fölényes kérlelhetetlenségével” az a Cs. Szabó László kalauzolja végig a városon, akinek *Erdélyben* című négyrészes nagyesszéje 1940 végén jelent meg a Nyugat Kiadónál. (Az *Erdély és a Kolozsvári gyermekkor* című emlékezést ez év júniusában és augusztusában, a *Most jöttem Erdélyből* és a *Mindszentek a Házsongárdi temetőben* című tudósítást pedig már a bevonulás után írta a szerző.) A könyv – akárcsak Csekefalvi Szabó László angliai, itáliai, párizsi útirajzai – alapvetően önéletrajzi és kultúrtörténeti ihletettségű. Az Erdélyből családjával 1918-ban, még gyermekként Budapestre menekülő Cs. Szabó az emlékirat és a művelődéstörténeti tabló műfaji mintázatait vegyíti: beszámol a gyermekkori emlékekről, az 1940. szeptemberi

bevonulás eseményeiről és a házsongárdi mindenszentekről. A rádió irodalmi osztályának remek munkát végző vezetője, a kitűnő esszéista balatoni nyaralása közben értesül a második bécsi döntésről. Azonnal a fővárosba utazik, majd a honvédséget követve, Pluhár Istvánnal, a népszerű sportriporterrel együtt tudósít az ártándi–borsi határátlépés pillanatáról. Cs. Szabó úti esszéjében mindenekelőtt Erdély magyar történelmi múltját taglalja, a magyar kultúra alakításában betöltött elsőrangú szerepét – mindezt lenyűgöző avatottsággal, a visszacsatolás elemi igazságossága és jogos igazságtétele mellett érvelve:

Visszatért a hamu, amelyben Arany Jánoska írt; a szőlődomb, amely Juhász Gyulát vendégelte; a kert, amelyben a két Ady sírokat mért; az udvar, ahol Wesselényi a lovait szemlélte; ablak, melyből Petőfi a máramarosi bércekre látott; a tanácsterem, melyben Kölcsey fél szeme borongott; a kopjafák, amiken Jézust várják a megszelídült tatár magyarok; a szembenéző két ház, amelyben Mátyás és Bocskay bölcsője ringott; a temető, amely kibékítette az elaszott Apáczait s az üldözött Tótfalusi Kis Miklóst; a templom, amelyben Dávid Ferenc zúgott; a könyvtár, ahol Kazinczy összerázkódott az elálmélkodástól; a hágó, melyen a hunok visszavonultak; a búcsúhely, ahol Szent Ferenc megbocsát a székelyeknek; a falu, ahonnan a kis Csoma Sándort az enyedi főtanodába küldték; a tornác, amelyen Orbán Balázs írogatta a székelyek életét; a porta, amelyben egy képzelt nagynéni várta a bujdosó leveleit; a rét, amely Kriza szép „kápolnavirágait” termette; a rengeteg, ahol Ábel az ördögbe lövetett; a templom, amelyben pogány írással dicsérik Istent s a kúria, hol Petőfi Segesvár előtt meghált. (Cs. SZABÓ 1993, 48–49)

Az Erdély magyar voltát – Ady *Ismeretlen Korvin-kódex mar-gójára* című, 1905-ben írott cikkének passzusait visszhangozva – érzékletesen és szenvedéllyel hangsúlyozó utazó, miközben Váradon, Élesden, Csucsán és Bánffyahunyadon át a bevonuló

csapatokkal együtt érkezik Kolozsvárra, majd Marosvásárhelyre, jogos haraggal teszi szóvá a román uralom kirekesztő és elnyomó, sovén nacionalizmusát: az iskolabezárásoktól és a bürokratikus akadályoztatásoktól a mindent átjáró korrupción át a sarcoló katedrálisépítésekig, a magyarság szimbolikus és anyagi ellehetetlenítéséig. Cs. Szabó felhívja a figyelmet az új helyzetnek a – korabeli eufóriában leginkább elkendőzött – legnagyobb kihívására („Együtt élünk egymillió románnal. Gondolkozzunk rajta, hogy miképp.”), ám nem szakít a románság erdélyi jelenlétének bevett magyarázatával, amikor a kései, elmaradott és háládatlan betolakodók sematikáját idézi:

A román pásztor eleinte kerülte a falut s alig látott a völgybe. Később is egy darabig csak a prédikátorok gondja volt. Zsoltárkönyvet, bibliát nyomtattak neki. A protestáns völgyek meg akarták téríteni az óhitű havasokat. Jellemző, hogy ezzel is a kisdud erdélyi népszövetséget példázták. A szász Heltai Gáspár kolozsvári magyar nyomdájában készül a magyar Szegedi Gergely zsoltárkönyvének román fordítása. A fejedelemség vége felé a magyar völgyek jórészt kipusztultak a sok hadjárástól, s a havasi nép leszállt a magyar halál helyére. Az óhitű pásztorból elégedetlen jobbágy lett: Hóra és Kloska népe, Wesselényi és Kossuth korában aztán a jobbágyból kinőtt a dákóromán: Avram Jancu katonája. Magyarország egyik népéből nemzetiség lett. Azóta nehezen élünk a közös fedél alatt. (Cs. SZABÓ 1993, 117)

Az idézett passzus jellegzetessége, hogy bizonyos történeti tényként elfogadott elemeket, így a románság nemzetfejlődésének stációit, pejoráló hangsúlyokkal interpretálja. A népismereti-nemzetkarakterológiai paródia („eleinte kerülte a falut, s alig látott le a völgybe”; „elégedetlen jobbágy lett”; „a jobbágyból kinőtt a dákóromán”) az okság, vagyis a tényleges kontextualizálás elhagyásán alapul, s ahol az megjelenik („a magyar völgyek jórészt kipusztultak a sok hadjárástól”), ott a migráció-

hoz – mint szociológiai-etnográfiai eseményhez/folyamathoz – egyértelműen negatív érzelmi értékelés kapcsolódik: „a havasi nép leszállt a magyar halál helyére”. Vagyis az esszé nyelve áthangszereli annak a történeti folyamatnak a narrációját, amelyet tárgyszerűbben modern nemzetfejlődésnek és a nacionalizmusok egymásnak feszülésének hívunk.

Cs. Szabó László „visszahódító” útirajza az erdélyi magyarság térvesztését panaszolja, s az együttélés nehézségeit a történelmi sérelmek mellett a mély vallási-kulturális különbségekkel magyarázza. Erdély nem válhat Svájcra, mert „Erdélyben [...] Róma és Bizánc helyezkedik el a falu két végére. Ez a hitbeli űr jobban elválasztja Erdély népeit, mint a reformációs hitszakadás a svájciakat” (Cs. SZABÓ 1993, 123). Az utazó, amint a „Krisztus a keresztfán”-nak – a románság körében is vándorló – adomáját felidézi, nem habozik kapcsolatba hozni a „bizánci” állami-hivatali romlottságot a román népjellem léhaságával (Cs. SZABÓ 1993, 115–116).

A négyrészes útirajz egy ötödik fejezettel, az 1941-ben írott Székelyekkel kiegészülve utóbb megjelent Erdődi Mihály *A felszabadult Erdély* című, reprezentatívnak szánt fényképalbumának bevezetőjeként. A kötet fotósorozata követi – s egyszerűen meg is teremti – a korabeli erdélyi turisztikai marketing célirányát és ikonológiáját, amikor Kalotaszegen, Kolozsváron és Marosvásárhelyen át kalauzol el a Székelyföldre, az épített környezet mellett elsősorban a kanonikus erdélyi táj látványára és nagymértékben a kalotaszegi és a székely néprajzi motívumokra támaszkodva (ABLONCZY 2011, 189–190). A korabeli Erdély-arculatról és a „turisztikai propagandáról” írja a már idézett történész:

Ez a máig ható turistasztenderd a sajtóban és a könyvekben együtt járt az etnikailag homogén Erdély víziójával, egy olyan elképzelt térrel, amelyből hiányoztak a románok, a zsidók és a szászok. A koncepció által sugallt archaizáló-folklorizáló, féloldalas modernizációt előrevetítő kép (sí, fürdés és háziipar) szívósan bizonyult, és ma

is döntően meghatározza a magyarországi Erdély-imázst.
(ABLONCZY 2011, 200–201)

A Cs. Szabó esszéjét is tartalmazó Erdődi-album illeszkedik a mai napig megszokott turistaútvonal egykori valorizálásának folyamatába, ugyanakkor a műves irodalmi nyelven szóló bevezető és néhány fotó erejéig a kiadvány megemlékezik az erdélyi román és szász jelenlétről, s ebben igencsak különbözik a korabeli útikönyvek garadájától. Az is igaz viszont, hogy Erdődi románokról készült fotóit olyan kommentáló szövegekkel látta el, amelyek a magyar népi kultúra őshonosságát és elsőbbségét hangsúlyozták: „A hegyen lakó oláh pásztorleány, akinek nagyanyjától örökölt régi »mejjrevalója« teli van szórva magyar mintájú virághímzéssel” (ERDŐDI 1941, 128).

Cs. Szabó László és Erdődi Mihály szavakkal és képekkel élő történeti érvelése szorosan kapcsolódik tehát a „kis magyar világnak” ahhoz a sietős és türelmetlen térpolitikájához, amely még egy utolsó kísérletet tett a „magyar Erdély” megteremtésére. A dicső múltat elősoroló nyelv szenvedélye és a képek által megőrzött tekintet elfogultsága alighanem lenyomata annak a szorongásnak is, hogy ez a kísérlet eleve kudarcra volt ítélve.

IRODALOM

ABLONCZY Balázs (2011), *A visszatért Erdély*, Budapest, Jaffa.

Cs. SZABÓ László (1993), *Erdélyben*, Budapest, Magvető.

ERDŐDI Mihály (1941), *A felszabadult Erdély*, Budapest, Athaeneum.

MÁRAI Sándor (2004), *Ajándék a végzettől. A Felvidék és Erdély visszacsatolása*, Budapest, Helikon.

BOKA LÁSZLÓ

Régiók és valóságépítmények – mint elbeszélői helyzetek és eszmetörténeti kontextusok

Kultúrszociológiai megközelítésben az irodalmi szövegek esztétikai hatásmechanizmusaiakon túl kulturális funkciók megnyilvánítóiként, nyelvi-szövegi cselekvésformákként s történelmileg releváns eszmerendszerek tárolóiként is figyelemre méltó jelentőségre tehetnek szert. A kulturális fenoménként meghatározható, leírható művek egyik legfőbb jellemzője éppen az, hogy maguk is meghatároznak: nem csupán kulturális azonosulási lehetőséget nyújtanak, de adott értelmezői közösségeken belül újrakonstruálják azok világát, formálva kulturális emlékezetét és múltképét, mely természetszerűleg helyhez kötött, regionális jegyekkel is gazdagodhat bizonyos kiemelt szövegkorpusz révén.

Az emlékezetünket megszabó értelemkonstrukciók ugyanakkor természetesként kezelnek olyan valóságképeket, melyek a kulturális identifikációban idő és hely koordinátáit adottként, közösen összefűzött narratív mozzanatok meghatározó díszleteiként, egyfajta előzetes tudásként feltételezik. Mielőtt rátérnék az ezzel kapcsolatos problémák taglalására, egy idézettel kezdeném, a szépíróként és értekezőként egyaránt számon tartott Márton Lászlónak egyik írásából. Márton írása nem csu-

pán az alkotói attitűd problematikusságát¹ kívánja érzékeltetni, de alapvetően többféle valóság és történelmi múlt kérdéskörét is tematizálja, amikor arra keres példákat, hogy a múlt elbeszélhetősége a jelenben is meghatározó, s szubjektív valóságok egymásmelletiségével kell számolnunk mind a valóságban, mind a megírható elbeszélő prózában. Igazi bonyodalom e téren – szemléletes példája szerint – több etnikum lakta helyszíneken alakul ki:

Ilyen területeken ugyanaz a település csak látszólag ugyanaz; valójában két vagy több különböző település, két vagy több különböző valóság egymásra vetíthető térbeli és kulturális viszonyrendszerében. Több ízben is jártam [...] Románia nyugati részének Cluj-Napoca nevű nagyvárosában, aránylag jól ismerem; már amennyire egy nagyvárost ismerhet egy odavetődő idegen. Szándékosan írtam ide, épp az idegenség miatt, a város román nevét. A magyar név meghitten és magától értetődően hangzik, s eltereli a figyelmet arról a hermeneutikai jellegű problémáról, amelyet mintegy feladványképpen testesít meg a város [...]. Nekem, aki Budapesten születtem és nevelkedtem, lehetnek barátaim Kolozsvárott, elindulhatok őket meglátogatni; de akár gépkocsival, akár vonattal indulok, megérkezni nem Kolozsvárra fogok, hanem Cluj-Napocára. Aki valaha járt az említett helyen, az tudja, miről beszélek. [...] Cluj-Napoca dinamikusan fejlődő román nagyváros, félmillió lakossággal, csekély múlttal, ám annál ígéretesebb jövővel. Ugyanazon a szélességi és hosszúsági fokon, ám egy másik valóságban található Kolozsvár, amely stagnáló (vagy inkább hanyatló) magyar

¹ „Kérdés azonban, hogy én, aki ülök a mai magyar valóságban, és írom ezt a cikket, azonos vagyok-e azzal a velem egyidős, velem egy fedél alatt élő íróval, akinek többek között az *Átkelés az üvegen* és a *Jacob Wunschwitz igaz története* című regények tulajdoníthatók. Hajlok arra a feltételezésre, hogy ez az író pillanatnyilag nem azonos velem” (vö. MÁRTON 1998).

kisváros, nyolcvanezres lakossággal, szerteágazó hagyományokkal, sok évszázados, gazdag múlttal (ez persze tartalmazza a Klausenburg nevű egykori német város történetét is) és nem túl ígéretes jövővel. Mindkét városon keresztül folyik egy folyó, a Someș, illetve a Szamos. (Ez nem okoz különösebb megértési nehézséget, minthogy állítólag nem lehet kétszer ugyanabba a folyóba lépni, azonkívül jelenleg mindkét valóságban erősen szennyezett a vize.) A folyópart közelében van egy tér, a Cluj-Napoca-i Vitéz Mihály tér (ami persze fordítás), illetve a kolozsvári Széchenyi tér; ez ugyanaz a tér, két különböző valóságban, vagyis két különböző tér.

Az idézett történet folytatásában megjelenik egy fiú-lány problematika, mint lehetséges szerelmespár is, más-más identitású, más-más kultúrájú és nyelvű személyekként, akik feltehetően nem találkoznak a téren, mert bár időben egyszerre haladhatnak át rajta, a valóságban két külön teret érzékelnek. E felvetést hangsúlyozandó Márton visszatér a helyszínt meghatározó, keretet adó téralakzatra, annak szobor-problematikájára: „A tér közepén áll egy szobor. Én, aki Cluj-Napocán ugyanolyan mértékben (ha nem is ugyanolyan módon) vagyok idegen, mint Kolozsvárott, azt mondhatom róla: ágaskodó, izmos ló, amelyen egy marcona férfi lovagol.” A (havasalföldi fejedelmet ábrázoló) lovas szobor román nemzeti szimbólum, s ugyanakkor a tér optikai, teológiai közepe, „bronzba öntött eszmei mondanivaló”, amely kijelöli a múltban visszafelé is a Cluj-Napoca nevű várost. Márton azonban hozzáfűzi:

A másik valóságban a szobor jóformán észre sem vehető, vagy ha mégis, akkor zavaró idegen testnek, afféle ottfelejtett fémtárgynak látszik, amelyet már megszoktak az arrajárók; jelenlétét szokták meg, nem pedig jelentését, mert ez utóbbi roppant erős kognitív disszonanciát váltana ki, s ezért inkább elfeledkeznek róla. Ismétlem,

mindezt nem filozófiai vagy politikai, hanem elbeszélői problémának tartom [...].

Márton példája azt hivatott érzékeltetni, amit a kulturális emlékezet identitásformáló szerepét taglaló antropológiai vizsgálatok, vagyis hogy mindegyik közösség más-más elképzelésekkel rendelkezhet a múltról s ennek következtében a mai valóságról is. A párhuzamos valóságok kérdése a többféle múlt-képzet révén asszociálódik, mely azonban nem teljesen szubjektív, hanem már a kollektívban a kulturális emlékezeten átszűrt valóságsegyenrang inkább. A kulturális emlékezet kérdése Nora, majd Assmann munkássága nyomán került az érdeklődés központjába. Assmann a Halbwachs-féle kollektív emlékezetet tovább árnyalta *kommunikatív* és *kulturális* emlékezetre, s körülbelül négy évtizedben határozta meg azt az időintervallumot, amely során egy közösség tagjainak emlékezőképessége kikerül az aktív kommunikáció színteréről, átadva helyét a múlt szimbolikus alakzatainak, azaz a kulturális emlékezet formáinak. A kulturális emlékezet egyik feladata így éppen a múlt tárgyiasított alakzatokban való konzerválása. Amikor kulturális emlékezetről beszélünk, nem a múlt nyomaira kell elsődlegesen gondolnunk, amelyek a felidézésre készen, valamiféle kollektív tudatban raktározódnak, vagy a kollektív tudattalanban a feledés romjai alá vannak temetve, s amelyeket csak szisztematikus munkával lehetne feleleveníteni.

A kulturális emlékezet inkább olyan objektívációkban jut kifejezésre, amelyek koncentráltan tárolják a jelentést, a közös jelentéstartalmakat. Lehetnek ezek szövegek, [...] emlékművek, [...] bármilyen tárgyi jelek vagy memorábiák, amelyek emlékeztetőként állnak. (HELLER 2001, 16)

A kulturális emlékezet a rendszeresen ismételt gyakorlatokban ölt mindezek mellett elsődlegesen testet, s éppúgy, mint az egyéni memória – helyekhez kapcsolódik. Ezek a helyek mintegy előzetes ismerettel, jelentéssel feltöltött helyekként kezel-

dők egyfelől, másfelől objektívációik az irodalmi alkotásokban kiemelt jelentőséggel bírnak. A szűkebb hagyománytörténeti vonatkozásokon túl, erdélyi alakzataiban például a húszas évek transzszilván versei, a korabeli történelmi regény mint műfaj, illetve a hetvenes évek történelmi allúziókba futó drámái csak a legszembetűnőbb példáit nyújtják a szövegekben megjeleníteni kívánt „helyhez kötött” érték kategóriák (nyelv, közösség, földrajzi régió és regionális múlt) kulturális identifikáló erejének.

Minthogy ezeken túl, az értelmezői közösségek irodalom- és önértéke mindig diszkurzív, az irodalmi művek befogadás-mechanizmusainak ezt a kettős reprezentációs (megjelenítő és képviselői) elvét tradíció és kulturális-történelmi tudat, illetve hit és alkotó emlékezet összetett viszonyában vélem vizsgálhatónak. Ebben az összefüggésben az andersoni elképzelt közösségek történelmi múltja is nagyrészt így értett narratívaként írható le. Az emlékezet közösségfüggően heterogén, vagyis egyazon régió más-más nyelvi, vallási stb. csoportjai különböző kulturális tudattal és eltérő múlt-emlékezettel rendelkezhetnek. Nem csupán a nemzet vagy az egyes nemzetrészek, de a történelmi múlt maga is az alkotó képzelet bizonyos fokú teremtménye. Szlovákok, szászok s erdélyi románok emlékezete alapvetően térhet el a múltra vonatkozólag attól, amit a magyarok többsége magáénak érez.² A transzszilvanizmus felemelő, ám meglehetősen idealisztikus néptestvérség-eszményének s magasztos, „közös haza” ideájának korabeli kudarca is jószerével e probléma gyökerénél kereshető...

A hely szelleme mint esztétörténeti kontextus ugyanakkor a szépirodalomban és az értekező műfajokban egyaránt számolt azzal a ténnyel, hogy a regionális programokat Kélt-Közép-Európa utolsó évszázadában többnyire történelmi kényszerhelyzet szülte. A helyi kontextus meghatározó erejére példaként jól ismertek ugyan a Trianont megelőző időkből a Kolozsvár-toposzok (Farkas utca, Fellegrvár) a századelős

² Szemben a hungarus-tudatot évszázadokon át természetes állapotként feltételező Kárpát-medencei közösségek tézisével.

Nagyvárad-legendák (Kanonok-sor, Mülleráj stb.), s tudjuk mit jelentett bizonyos szerzőknek Kassa. Mindezt az említett memorábiákkal, melyekben ismeretlenül is objektíválódik az emlékezet.³ Könnyűszerrel kimutatható azonban az a plusz jelentéssík, mely kilencven egykori magyar város elvesztését követően tapadt e térségekhez és kontextuálisan irodalmukhoz. Egy nagyobb régió (például Erdély) jegyeinek valamilyen formájú hangsúlyozása (akár nyílt, akár csak bonyolult utalások, rejtett jelzések révén) az olvasatok egyik fontos, kiolvasható szegmensét képviselik. Olvasatok alatt hely és korszak kontextuális minőségeire gondolok, annál is inkább, mert egy sajátos régióhoz kötött hagyományszegmens esetében is megőrzésre kevésbé, mindig inkább művek és olvasatok viszony szintjeinek újrafogalmazására van módunk. Az itt született művek fogadtatását illetően a recepciós folyamatok mindig is hajlamosak voltak a regionális sajátosságot sajnálatosan kényszerű politikai különállások szintjén tételezni.

Az elbeszélhetőség és az emlékezet problematikája, amit Márton hangsúlyoz, az idegenség, az eltávolodás és a hiány kategóriáit is mozgósítja. Elbeszélte múlt és az elbeszélés jelene közti viszony problematikusságát, ismeretelméleti kategóriáját tárgyalva Gyáni Gábor tanulmányai figyelmeztettek, hogy amire ma emlékezünk, valaha létezett, ma viszont már nincs, vagy nem úgy van jelen. Gyáni egyik új írásában Martin Walser *Szökőkút* című önéletrajzi ihletésű regényét idézi példaként: „Mindaddig, amíg valami van, nem az, ami majd akkor lesz, mikor már nem lesz. [...] Noha a múlt nem létezett, mikor még jelen volt, most úgy tör fel bennünk, mintha úgy történt volna meg, ahogy most előtör belőlünk” (GYÁNI 2013).

Arra már Ricœur is figyelmeztetett, hogy egy múltbeli esemény történésének időpontjában még természetesen nem rendelkezik a „múltbeliség” többnyire később felismert attribútumaival, tudatosított vonásaival, melyek később válnak csak

³ A „nem jártam ott, de ismerem” attitűdökre kiváló példa Márai erdélyi utleírása és Nagyvárad-élménye (vö. MÁRAI 1940).

történelemmé (RICŒUR 1999, 310). Az emlékezetben tartott és emlékként elbeszélte múlt végső sorban a jelenben ható múlt, vagy a jelenben folytatódó, itt kiteljesedő alakzat, amelynek akár semmi köze sem lehet a tényleges történelmi szituációkhoz, alapvetésekhez, hiszen a múltban még nem volt tudható, hogy emlékezetre méltó múlt lehet idővel belőle.⁴

Azon túl, hogy a jelen kölcsönöz jelentőséget, s ad meghatározott történelmi jelentést a múlt egyes szegmenseinek, érdemes arra is emlékeztetni, akár az (erdélyi) történelmi regény példáján, hogy a múltnak mint hiánynak a jelenbeli megjelenítése éltetheti tovább történelemként a múltat. A szépipró mindazonáltal nem ütközik bele abba a paradoxonba, amibe a történész, aki két, egymást kizáró követelmény keresztútjában áll: „tegyen igaz kijelentéseket, ugyanakkor ismerje el és vegye számításba saját állításai relativitását” (KOSELLECK 2003, 201). Számolnia kell viszont a fogas kérdéssel, hogy a múlt és a jelen egyáltalán szétválasztható-e, hiszen aligha van olyan múltbeli tapasztalat, amely a későbbi igazolások nélkül is megállna saját lábán, vagyis felülbírálnak lenné. A nem túl távoli múlt-leírások esetében ez kihívás és akadály is egyszerre, a múltban szerzett tapasztalat és a múltra vonatkozó tudás különbségtételével.

Ha az időtapasztalat olyan történelmi fogalom, ami korhoz kötött képződményként is idővel átalakulhat, a regionális tapasztalat – helyhez és időhöz kötött képződményként – ennél sokkalta inkább módosulásoknak kitett formáció. Amikor az irodalmár egy adott hely és annak szelleme, illetve egy adott múltkép vélt vagy valós attribútumai közt időz, nem csupán a történészhez hasonlóan a jelenből önkényesen és abszolút módon, egyetlen helyesnek vélt történetet reprodukál, hanem inkább afféle kolligációs fogalmak segítségével egyfajta elme-

⁴ Közismert Danto példája, aki Petrarca egyik életeseménye, a Ventoux nevű hegy megmászása kapcsán arról tesz említést, hogy bár minderről utólag, egyik barátja elbeszéléséből szerzünk csak tudomást, a történészek előszeretettel kötik ehhez a ponthoz a reneszánsz kezdetét.

sélhető variánst hoz létre. A helyi valóság elképzelt entitása így az alkotó (értekező és elbeszélő egyaránt) értelemadó törekvése folytán válik kaotikus és értelmetlen entitásból történelemmé. Ezt a tézist azzal az alapvető gondolattal aktualizálhatjuk, miszerint egyetlen esemény sem előzi meg a róla szóló narratív beszédet, hanem inkább fordítva: nem az eseményekre mint nyersanyagokra kell tekintenünk, hanem az elbeszélésekre, kollektív erőkre s mitológiákra, melyek meghatároznak, s a múltbéli események is inkább ezekből absztrahálódnak... White ezért írhatja talán, hogy egyes eseményeket még történészek is történetté alakítanak, szükségszerűen felhasználva azokat a technikákat, „amelyeket egy regény vagy színdarab cselekményesítéskor megszoktunk” (WHITE 1997, 74).

Fentebb elmondottakból talán az a közkezdelt elképzelés szűrődhet le, hogy minden múltbéli cselekvés narratívaként hagyományozódik tovább. Nem árt emlékeztetni ezért, hogy minden eseménybe számos nyelven kívüli tényező épül be, nem beszélve az olyan tapasztalati rétegekről, melyek eleve kivonják magukat a nyelvi bizonyíthatóság alól. Nyelv és történelem „mindig egymásra vannak utalva, de sohasem kerülhetnek fedésbe” (KOSSELLECK 2003, 345). A jelenből visszatekintő látószög és a párhuzamos valóságok kérdésköre azonban a kulturális emlékezet bonyolult szövédményében is alapvetően retrospektív, teremtő aktus, érzékelt, értelmezett és értékelt visszatekintés végső soron, ha nem is maga a jelenben megalkotott történelem, de ennek látószögében élénk táru-
ló emléktárhely. Hogyan válik mindez diszkurzív sémákon túl is közösségivé? Azzá alakul-e egyáltalán? Erre hely hiányában nem térhetek ki. Annyi megkockáztatható, hogy a kulturális memória szervezőelve, a kánon, a szövegi koherencián alapuló közös emlékezetet a társadalmi nyilvánosság különféle aktív csatornáinak közvetítésével éri el, melyben a szépirodalom csupán az egyik, ámde megkerülhetetlen fontosságú elem, a narratíva viszont, mely a hagyomány továbbélésének elsődleges eszköze, a történetként elmesélhető múlt. A kulturális emlékezet szempontjából ezért is az emlékezés és nem a tényleges történelem lesz elsőd-

leges, azaz a tényszerű múlt mintegy emlékezetes múltként vagy akár mítoszként aktualizálódhat.

Kolozsvár Széchenyi tere és a mai Mihai Viteazul tér példája a tágabban értett térségi logikában is e térségek sajátos kulturális tudata és politikai helyzete ötvözve kettősségben ragadható meg, mely identitására és történetére is kihat: éltető forrásként egyrészt az egységes nemzeti kulturális hagyományokat, másrészt a regionális magyar kultúrák (így vagy úgy) kialakult motívumrendszerét hasznosítva. A mártoni példa egyfajta ideáltípusa a közép-kelet-európai térség sok száz más városának. Az elbeszélés mint folyamat feltételez egy elbeszélői helyzetet, amelyet fenn kell tartani és tovább kell alakítani, s amely persze a narráció teljesítményén és minőségén múlik.

HIVATKOZÁSOK

- GYÁNI Gábor (2013), *Esemény és narratíva: a múlt és jelen mint nézőpont*, in RAINER M. János (szerk.), *Esemény és narratíva*, Budapest, Gondolat-OSZK, megjelenés alatt (Bibliotheca Scientiae et Artis, IV).
- HELLER Ágnes (2001), *Van-e a civil társadalomnak kulturális emlékezte?* Kritika, 2001/3.
- Reinhardt KOSSELLECK (2003), *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*, Budapest, Atlantisz.
- MÁRAI Sándor (1940), *Városok legendája*, Pesti Hírlap, 1940. szeptember 8.
- MÁRTON László (1998), *Az elbeszélő hová menekül?* Magyar Lettre Internationale, 29 (1998. nyár).
- Paul RICŒUR (1999), *A szöveg világa és az olvasó világa*, in *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Budapest, Osiris.
- Hayden WHITE (1997), *A történelmi szöveg mint irodalmi alkotás*, in *A történelem terhe*, Budapest, Osiris.

Körmendi Ferenc író emigráns szerepei

Irodalomtörténeti közhely, hogy az emigrációból való hazatérés kevés alkotónak sikerült a rendszerváltozás után. Márai Sándor, Wass Albert, esetleg Faludy György és Cs. Szabó László (különböző, itt most nem részletezhető okok miatt) ritka kivételek. A harmincas években világhírű Körmendi Ferenc pályája ürügy, hogy a magyar humántudományban nem különösebben számon tartott, de rettenetesen fontos témát, az emigráció szerepértelmezéseit járjuk körbe (HITEs 2012, 454–474; a Márai-reneszánszról: SZEGEDY-MASZÁK 2012, 62–68). Számot vessünk azzal, hogy lehet-e érvényes a művészi mondanivaló emigrációban, lehetséges-e onnan a hazatérés, lehet-e sikeres az integráció az új hazában?

Miközben Körmendi Ferenc pályája sokban hasonlított Máraiéra, a nyolcvanas-kilencvenes évek újrafelfedezési hulláma elkerülte őt, mindössze két műve jelent meg a rendszerváltozás után (KÖRMENDI 2006 és 2011), s azok recepciója is meglehetősen lagymatagnak bizonyult.

Körmendi Ferenc 1900-ban született Budapesten, édesapja ügyvéd, demokrata párti fővárosi képviselő volt. A fasori evangélikus gimnázium diákja volt. 1920 és 1922 között *A Hét* segédszerkesztőjeként dolgozott. Ebben az időben jelent meg *A mártír* című novelláskötete, mely visszhangtalan maradt. Ezután banktisztviselőként dolgozott. 1923-ban megnősült, Budai-Hann Mariannát, Budai-Hann Arnold volt helyettes pénzügyi

államtitkár lányát vette feleségül. A házasságból gyermek sohasem született. Körmendi 1929-ben kivált a bank kötelékéből.

1931 elején – egy véletlenül felütött *Times*-ban – találkozott a nemzetközi Pinker-regénypályázattal: fél év alatt megírta *Budapesti kaland* című regényét, amelyet beküldött a pályázatra, és ott első díjat nyert 1932 elején. Ettől fogva Körmendit szárnyára kapta a világhír: a *Budapesti kalandot* tizenhét nyelvre fordították le, és szerzője gondosan vezetett statisztikája szerint 1942-ig 576 ezer példányt adtak el belőle a világ legkülönbözőbb pontjain. Még a magyarországinál is nagyobb sikere volt Olaszországban, és azzal csaknem megegyező a német nyelvterületen. Angolul mindössze négyezer példány kelt el művéből, amit Körmendi élete végéig azzal magyarázott, hogy kiadói okokból erősen megkurtították szövegét. Akárhogy is volt: a kor divatos pszichológiai magyarázataival kibélelt mű hűséges képe nemzedéke kallódásának és céltalanságának, egy érettségi találkozótörténetén keresztül. A könyv egy csapásra ismertté tette íróját, aki a harmincas években sorra adta ki könyveit, kedvelt jegyzet-írója volt nemcsak a nagy magyar lapoknak (*Pesti Napló*, *Pester Lloyd*), hanem olasz és német újságoknak is. Az újabb könyvek már nem voltak olyan sikeresek, mint az első regény, de 1942-ig, a szerző számításai szerint összesen 1 millió 248 ezer példányban keltek el a világban. Körmendi Európa-szerte ismert értelmiségi lett: Stefan Zweiggel levelezett; találkozott Mussolinivel; Gerhart Hauptmann-nal cserélt eszmét; egy olasz tudós társaságban Pirandello helyére választották meg, aláírása ott szerepel Albert Einsteiné és Selma Lagerlöfé mellett Bédi-Schwimmer Róza Béke Nobel-díjának 1937-es támogatói között. Egy 1935-ös holland falinaptár, amely Európa nagy íróit mutatta be, Körmendit tette címdalára. Nemcsak ezt, hanem minden egyéb, rá és műveire reflektáló iratot haláláig gyűjtött: a téves adatokat, a lexikonszócikket és a nyúlfarknyi recenziókat is. Számára ez volt az aranykor, amelyet élete végéig referenciának tekintett és amelynek visszatértéért mindent megtett a háború után.

1938 márciusában elhagyta Magyarországot. Előbb Olaszországba majd Svájcba ment, 1939 januárjában Franciaországon

keresztül Londonba érkezett. A háború kitörése után a BBC magyar osztályának munkatársa lett.

Ekkoriban úgy vélte, életlehetőségei beszűkülésének pusztán a világkonfliktus az oka, utána majd visszaáll a világ rendje, és munkássága ismét a helyére kerül. Helyzetét nem könnyítette meg, hogy a férfikor delelőjén kezdett tartósan külföldön élni, és nem tudott igazán jól angolul. A brit rádió nem kényeztette el: fizetése meglehetősen szegényes volt, ráadásul a BBC rendre visszadobta rádiójáték-terveit, majd 1942 novemberétől már mikrofonengedélyt sem kapott. Miközben folyamatosan tárgyalt amerikai, brit, spanyol cégekkel könyvei újrakiadásáról vagy új könyvei megjelentetéséről, általában nem járt sikerrel. 1940 szeptemberében magyar kiadója, az Athenaeum, Sárközy György által írott levélben tudatta vele, hogy szerződésüket felbontja. Némelyik ügynökének ötletei nem tetszettek, másoknak pedig a *Weekday in June* túlságosan szoros magyar tematikája, amelyben – legalábbis a lektor ezt nehezményezte – Körmendi úgy állította be, mintha Magyarországon 1938 előtt demokrácia lett volna, miközben „Magyarország az első fasiszta országok egyike volt” – írta a könyvről (SECKER 1941).

Ebben az időben Körmendi teljes természetességgel fordult az emigráns közösség felé: tagja lett Károlyi Mihály mozgalmának, többek között Biró Lajossal, Ignótus Pállal, Földes Jolánnal, Hatvany Lajossal, Buday Györggyel és Mannheim Károlylyal 1941. november 6-án megalakították a Nemzetközi PEN Klub londoni magyar csoportját, amelynek alelnöke lett. Ezzel együtt elég sokáig igyekezett más politikai opciókat is nyitva tartani: *The Adversary of Man* (Az ember ellensége) című drámáját, amelyet londoni magyar színjátszók később elő is adtak, még 1941. februárjában eljuttatta Barcza György londoni magyar követhez, aki roppant lelkesen üdvözölte az abban foglalt gondolatokat, és még azt is megengedte magának, hogy összekacsintson a szerzővel: „A sikereken kívül még egyet is kívánnok, nemcsak Önnek, de magamnak és Magyarországnak is. Azt, hogy mind, minél hamarabb megéljük, hogy ezt a darabot

Budapesten láthassuk. Ezzel is megmondtam azt, amit akartam és Ön meg is értette” (BARCZA 1941).

A háború végeztével úgy tűnt, visszatérhet az aranykor: sorra jelentkeztek be egykori olasz, belga, francia, cseh kiadói, és 1944 végén még az is felmerült, hogy valamely regényét Hollywoodban megfilmesítik. Körmendi 1945 októberében kilépett a BBC-től, és 1946 márciusában útra kelt az Egyesült Államokba.

Életének ezt az utolsó huszonöt évét nagyjából két szakaszra oszthatjuk az emigráns szerep megítélése szempontjából: az *integráció kísérletére* és a *visszatalálás éveire*.

A kezdeti jelek ígéretesek voltak: megérkezése után néhány nappal szerződést kötött az Universal Pictures-szel a *Budapesti kaland* megfilmesítésére, és néhány nappal később kézhez kapta az előleget. A filmterv sohasem valósult meg, de az Egyesült Államokba érkezést követő évtizedben Körmendi meg-megújuló reménnyel kergette azt az illúziót, hogy írásaiból el tudja tartani magát és feleségét. Verseit, regényeit, rádiójátékait és novelláit azonban egyre gyorsuló kádenciában dobták vissza a címzetek. Már nemcsak az amerikai, hanem az olasz és német kiadók sem láttak benne fantáziát. Amikor – érzékelve a kommunistaellenes közhangulatot – egy álnéven kiadott regényben (KÖRMENDI 1953) a magyarországi diktatúrát pellengérezte ki, a siker továbbra is váratott magára: a kötetből összesen 951 példány fogyott Észak-Amerikában. Körmendi az elutasításokra ügynökei és kiadói mind gyakoribb cseréjével válaszolt, de az egykori Pinker-díjasnak meg kellett érnie azt a szégyent, hogy egyik ügynöke hosszú levélben oktatta ki arról: aki amerikaiakat érdeklő novellát akar írni, milyen szabályokat kövessen (BETTS 1943). Utolsó könyve Magyarországon 1948-ban jelent meg a Káldor Kiadó gondozásában (*Az így kezdődött* valójában a *Júniusi hétköznapi* első fordítása), csaknem teljesen visszhangtalanul. Az ötvenes évek első felében megélhetését jobbára felesége jól menő magyar cukrászdája biztosította. Írói pályájának kudarcát érzékelve a Szabad Európa Rádiónál kezdett dolgoz-

ni 1955-től. Innen 1961-ben elbocsátották: ekkor az Amerika Hangjához került, ahonnan 1969-ben vonult nyugdíjba.

A nemzetközi alkotói pálya kudarca indíthatta őt arra, hogy fokozottabb figyelemmel forduljon saját nyelvi közössége felé. Korábban is a magyar emigráció legszélesebb spektrumának juttatott tiszteletpéldányokat könyveiből: Molnár Ferencről Kállay Miklóson át Ignótus Pálra. A fordulat valamikor 1960 tájékán következett be: hatvanadik születésnapját Izraelben töltötte, ahol a helyi magyar ajkú közösség zajosan ünnepelte. A köszöntésekbe keveredtek disszonáns hangok (a *Maariv* cikkírója szerint Körmendinek soha nem volt zsidó tudata), talán ez akaszhatta meg a zsidósághoz való visszatérést. Csaknem ugyanebben az időben érkezett azonban két olyan felkérés számára, amelynek révén megkezdte visszailleszkedését a magyar emigráns irodalomba. Aczél Tamás az *Irodalmi Újság* nevében kérte fel együttműködésre. Hosszú évek után ismét magyarul kezdett publikálni: 1961 és 1972 között huszonhét publikáció (vers, novella, emlékezés) jelent meg tőle.¹ Csaknem ugyanebben az időben egy volt iskolatársa, a Magyarok Világszövetségének főtítkára jelentkezett nála: a kései olvasó nem tud szabadulni a gondolattól, hogy egy olyan állambiztonsági akció kezdő lépéseit lássa levelezésükben, amely végül kellőképpen reklámozott hazalátogatással érhetett volna véget. És bár Beöthy Ottó egyes akciói láthatóan elgondolkodtatták Körmendit, a kapcsolat hirtelen megszakadt, vélhetően nem függetlenül attól a tényről, hogy Körmendi 1966-ban, az *Irodalmi Újságban* meglehetősen kritikusan írt Boldizsár Ivánról, a *New Hungarian Quarterly* akkori főszerkesztőjéről.

1967-ben a nem éppen baloldali elkötelezettségű, clevelandi Árpád Akadémia is a tagjai közé választotta, „egyhangú lelkesedéssel”. Levelezése magyar ismerőseivel ebben az időben kiteljesedett, sőt Chicagóban, Makkai Ádám és Tábori Pál társaságában újra akarta indítani a *Nyugatot*. A hatvanas években emlékezéseit írta, és erdélyi témájú regényt adott ki. Az évtized

¹ Első írás: *Esőben, autóbuszon* (KÖRMENDI 1961).

végén valamelyest megelégnék az érdeklődés munkái iránt: Németországban rádiójátékot készítettek művéből, Olaszországban újra kiadták a munkáit, sőt 1968 és 1970 között Prágában is foglalkoztak a kiadás gondolatával – csak Magyarországon nem.

Körmendi 1972 júliusában hunyt el a marylandi Bethesdában. A visszaemlékezések szerint kissé sértett, de keserűségét alkalmasint fanyar humorral leplező alkotó volt, aki nagyjából mindenkiel jó viszonyt ápolt az emigrációban, legyen az jobboldali, antifasiszta demokrata, zsidó-magyar publicista vagy volt magyar királyi miniszterelnök.

Napjainkban kevés szó esik róla (bár az olaszul nemrég újra kiadott *Budapesti kaland* szerzőjét „a magyar Moraviként” méltatta az itáliai sajtó), és életének talán más tanulságai vannak, mint pusztán recepciótörténetiek. Pályája példa arra, hogy az irodalmon kívülről jövő, váratlan ismertséghez jutó alkotó hogyan próbál integrálódni befogadó országa irodalmába, majd hogyan fordul vissza nyelvi közössége felé, amikor rájön, hogy azok a tematikák, amelyek a tízes-húszas években eszmélkedő nemzedékének még közös európai élményként jelenhettek meg, hogyan veszítenek rohamosan jelentőségükből a bipoláris világban. Körmendi nemzedéke számára Európa és az európai típusú műveltség még egységes volt: hihette azt, hogy témái másokat is érdekelnek. 1945 után a vasfüggöny mögötti ország témái, letűnt középosztályának társadalomtörténeti problémái jóval kevesebbet érdekeltek. „So what?” – írta Körmendi egyik javasolt novellaszüzséjére kissé nyers modorú amerikai ügynöke (BISHOP é. n.). És valóban: ez az irodalom akkor keveseket foglalkoztatott.

HIVATKOZÁSOK

- BARCZA György (1941) *levele Körmendi Ferencnek*, London 1941. február 20., Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Manuscripts, Kormendi MSS, Box 1, Folder: Correspondence 1941.
- Frank C. BETTS (1943) *levele Körmendi Ferencnek*, London, 1943. november 4., Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Manuscripts, Kormendi MSS, Box 1, Folder: Correspondence 1943.
- Jim BISHOP (é. n.) *levele Körmendi Ferencnek*, Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Manuscripts, Kormendi MSS, Box 1, Folder: Correspondence 1950.
- HITES Sándor (2012), *Variations on Mother Tongue. Language and Identity in Twentieth-Century Hungarian Literary Exile*, Hungarian Historical Review, 2012/3–4, 454–474.
- KÖRMENDI Ferenc [Peter Julian álnéven] (1953), *The Seventh Trumpet*, Indianapolis, Bobbs-Merrill.
- KÖRMENDI Ferenc (2006), *A budapesti kaland*, Budapest, Agave.
- KÖRMENDI Ferenc (2011), *Júniusi hétköznapi*, Budapest, Napvilág.
- KÖRMENDI Ferenc (1961), *Esőben, autóbuszon*, Irodalmi Újság, 1961/4 (február 15.), 11.
- [SECKER] (1941), *A Secker and Warburg lektorának levele*, London, 1941. december 16., Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Manuscripts, Kormendi MSS, Box 1, Folder: Correspondence 1941.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2012), *Sándor Márai dans le monde anglo-saxon*, in KÁNYÁDI András (szerk.), *La fortune littéraire de Sándor Márai*, Paris, Syrtes, 62–68.

CSORBA LÁSZLÓ

Írók otthona a Via Giulián (1946–1949)

Az 1945 őszén hivatalba lépő magyar kormány kulturális illetékeinek figyelmét a *Népszava* 1946. február 23-i cikke hívta fel a Via Giuliára, azt állítva, hogy „volt horthysta arisztokraták és katonatisztek gyülekezete” rendezkedett be a Collegium Hungaricumban (NÉPSZAVA 1946). Keresztury Dezső kultuszminiszter az állítások kivizsgálását kérő Gyöngyösi János külügyminiszterhez intézett levelében jelezte, hogy nincs kapcsolata Rómával, de minél előbb vissza akarja adni a Római Magyar Akadémiát eredeti rendeltetésének (KERESZTURY 1946a). Az alapszintű tájékozódás után a miniszter munkatársai elsősorban azoknak a dokumentumoknak az alapján képzelték el a római kultúrmisszió jövőjét, amelyekben Kardos Tibor egyetemi tanár fejtette ki erre vonatkozó elképzeléseit és javaslatait.

A kiváló italianista és humanizmus-kutató 1945 őszétől több beadványban is fölvezetelte, hogy szerinte mi a legsürgősebb teendők sorrendje. Eszerint a diplomáciai kapcsolatok felvételét és az anyagi kérdések rendezését minél előbb a két országban létező kulturális infrastruktúra – intézetek, lektorátusok, tan-székek, iskolák stb. – újjászervezésének, az ösztöndíjasok cseréje újbóli megindításának stb. kell követnie. Javaslatára szerint a helyzetet fölmérő bizottságot kormánybiztosi hatáskörrel rendelkező szakember vezethetné, aki az 1935 óta hatályban lévő magyar–olasz kulturális egyezménynek az idők változása

folytán szükségessé váló módosításáról is tárgyalhatna az olasz partnerekkel (KARDOS é. n.). Keresztury miniszter 1946. július 11-én közölte külügyi kollégájával, hogy Kardos Tibort jelöli a római egyetem magyar nyelv és irodalom tanszékének professzori posztjára, valamint a Római Magyar Akadémia igazgatói székébe. Indoklása szerint a pécsi egyetemi tanár nem csupán szakmailag a legjobb erre a feladatra, de a korábbi években elszenvedett sérelmei rehabilitálásának is ez a legméltányosabb útja (KERESZTURY 1946b). Az események előmozdításában bizonyonnyal pozitív szerepet játszott az a tény, hogy a korabeli kulturális és külügyi adminisztrációban viszonylag nagy számban voltak jelen azok a baloldali érzelmű írók, értelmiségiek, akikhez Kardos Tibor is tartozott. Ezek az ismerősök, barátok, maga Keresztury mellett például Ortutay Gyula, Sőtér István, Szentmihályi János, Boldizsár Iván stb. – a későbbi levelek tanúsága szerint – sokban könnyítették az igazgatói feladatok elvégzését is, amelyre a kinevező okiratot augusztus 6-án írta alá a miniszter (KERESZTURY 1946c).

Kardos Tibor 1946. október 6-án érkezett meg a Via Giulia-ra és hatalmas lendülettel látott munkához. Fontosnak tartotta a hagyományok ápolását, mégis az első perctől világossá tette, hogy nem ugyanonnan folytatja, ahol a nagynevű művészettörténész elődök, Gerevich Tibor és Genthon István abbahagyták. Tevékenységének tágabb tartalma természetesen azonos volt: a mérhetetlenül gazdag, több évezredes itáliai kultúrörökség közvetítése Magyarországra, illetve a hazai tudományos és művészeti teljesítmény olaszországi képviselése. Ám a hangsúlyok, a válogatási szempontok, az a szellemi miliő, amiben a kapcsolatok újjászervezése zajlott – nos, mindez erősen különbözött a korábitól, és messze nem csak azért, mert a jobboldali szimpatizáns vagy semleges igazgatókkal szemben Kardos Tibor a szó európai értelmében baloldali beállítottságú ember volt. A háború utáni általános itáliai viszonyok, a fasisz-mussal való szakítás hatása, a közismert (bár ideiglenes és viszonylagos) politikai balratolódás légköre egy ideig kifejezetten harmonizált azzal a politikai stílussal és hozzáállással, ahogyan

akkoriban a koalíciós idők Budapestjén kezelték a dolgokat. Így amikor Kardos professzor számot vetett legsürgősebb teendőivel, intézkedéseinek jól fölismerhetővé váltak azok a jegyek, amelyek idehaza is oly jellegzetessé tették az újjáépítés és az új demokrácia formálásának politikai hangulatvilágát.

A fő probléma a ház moráljának megváltoztatása – jelölte meg teendői lényegét az új igazgató –, a rend, fegyelem és tisztaság helyreállítása. Gyűlölet, ellenséges érzések, félelem és bizalmatlanság fogadott, mint az új Magyarországnak bizalmi emberét. Feladatom tehát ez volt: a renitencia tüzfészkeinek megállapítása és eloltása, az [illegálisan beköltözött] intézmények lehető gyors eltávolítása és az egyénileg ittlakók közösségbe fogása, evvel egyidejűleg a javítási munkák megindítása, miután a minimális anyagi alapot megszereztük hozzá. (JELENTÉS 1946)

Az akadémia „Kardos-korszakának” bizonyos sajátosságai nem érthetők meg, ha nem figyelünk fel erre az önmeghatározásra: az igazgató valóban az új Magyarország bizalmi emberének tekintette magát. Ebben – nyilván nem kizárólagos, de számottevő – szerepe volt kommunista párttagságának, ami egyébként bizonyára kinevezését is segítette valamennyire. A kommunista kapcsolat azonban csak a „fordulat éve” táján lesz igazán jelentős az intézet életében. Az 1946 őszen feltoronyosuló tennivalókat még nem „a párt” segítségével, hanem csakis a maga erejével, leleményességével – és persze néhány megbízható munkatársa segítségével – oldhatta meg az igazgató. A nagy lendülettel kezdődő helyreállítási munka eredménye hamarosan meg is mutatkozott. Igazi „rohammunkában” féregtelenítették az egész épületet, végigtakarították a folyosókat és a szobákat, megjavították a liftet, elektromos zárral látták el a kaput, az első hónap végére már elkészült az üvegezés nagy része, megcsinálták a fűtést, megkezdődött a tető rekonstrukciója, valamint megindult a felújítás – az ösztöndíjasok számára egy gazdasági épületből a két világháború között

átalakított – melléképületben, az úgynevezett Palazzinában is. A legfontosabb decemberi fegyvertény pedig a menza újjászervezése volt, mivel a háború utáni Rómában csak így lehetett megfelelő étkeztetést biztosítani a személyzetnek, meg a várva várt ösztöndíjasoknak.

1947. január 3-án – Illyés Gyula, Szabó Pál és más neves magyar írók jelenlétében – került sor a Római Magyar Akadémia tevékenységének hivatalos újraindítására. Cs. Szabó László tassói címvasztással („*Roma Ritrovata*”) ünnepelte előadásában a jeles eseményt, de visszaemlékezéseiben saját „rövid hódolását” jelentéktelennek minősítette ahhoz a megdöbbentő élményhez képest, ahogy a közönségre Illyés hatott, amikor elszavalta egyik legdrámaibb magyarság-verse, a *Nem volt elég gránitkemény* sorait.

Kővé válva hallgattuk. Ilyet a római magyarok nem értek meg, az olaszok nem álmodtak. [...] Bőrükkel, tarkójukkal, a gerincelővel fogták fel a verset. Illedelmes tapsot kapott az én *olasz* vallomásom Rómáról, mennydörgött Illyés az értelmükben megfoghatatlan, de a lélek által mégis megragadható szavakért. Jó ítélőképességre vallott a különbség a két taps hőfoka között. (Cs. SZABÓ 2004, 168–169)

A hivatalos – de szintén lelkesült hangulatú – szónoklatokban vázolt feladatok jellege ugyanazt a kettősséget mutatta, ami már a háború előtt kialakult. Ennek megfelelően Kardos professzor a következő esztendőre szóló költségvetési tervezetben egyfelől olyan rovatokat állított be (tudományos kutatás, művészeti képzés), amelyek révén a Fraknoi-féle tudományos intézet örökségét lehetett folytatni, míg a többi költség a klasszikus kultúrintézeti funkciók ellátását (a magyar irodalom és művészet méltó megismertetése és közvetítése) szolgálta (KARDOS 1946–1947). 1947 januárjától meg is indult az olasz közönségnek szóló koncertek és előadások sorozata, továbbá a mintegy tizennyolcezer kötetes könyvtár sürgős katalogizálása. Az

igazgató elérte, hogy *Janus Pannonius* címmel tudományos folyóiratot is kiadhatott, amely elsősorban az olasz–magyar kapcsolatokkal, illetve a történeti és a modern humanizmus kérdéseivel foglalkozott, különös tekintettel a latin világra. Az igazgató-professzor így jelölte meg törekvéseinek vágyott célpontját: „valóban humanista központot szeretnék a Palazzo Falconieriből csinálni” (KARDOS 1947a).

A hazatérő Illyés Gyula elismerő szavakkal méltatta Kardos igazgató bokros érdemeit (N. SZABÓ 1996, 75). Az igazgató-professzor ugyanakor legnevesebb pályatársait igyekezett megnyerni a római intézeti úgynevezett „vendégtagság” számára. Háromszoros előnnyel járhatna ugyanis, ha a legjobbak és legnagyobbak is lejöhethének pár hónapra Rómába, mert taníthatnák a fiatalokat, előadásaikkal színesíthetnék az akadémia kulturális választékát, és a háborús évek bezártsága után nyilván az ő alkotói erejüket is frissíthetné kissé a római csatangolás. Javaslatai felölelték a hazai szellemi elit színe-javát: italianisták (Zambra Alajos, Koltay-Kastner Jenő), történészek, irodalom- és művészettörténészek (Jánossy Dénes, Trencsényi-Waldapfel Imre, Genthon István, Vayer Lajos, Tolnai Károly, Radocsay Dénes, Klaniczay Tibor), zenészek és zenetudósok (Veress Sándor, Szigeti Ernő, Takács Jenő, Szabolcsi Bence, Talabéry Teller Frigyes), költők, írók és irodalmárok (Cs. Szabó László, Lengyel Tamás, Csorba Győző, Takáts Gyula, Weöres Sándor, Nemes Nagy Ágnes, Lengyel Balázs, Pilinszky János, Ottlik Géza, Vas István, Karinthy Ferenc, Thurzó Gábor). De javasolta Kerényi Károlyt és Fülep Lajost, a szobrász Ferenczy Bénit és Vilt Tibort vagy a régész Alföldi Andrást is. A felsoroltak legtöbbje azután meg is járta a Várost a következő esztendőben, egész későbbi munkásságában őrizve a Róma-élmény termékenyítő hatását.

De az itthoni kollégáknak is voltak hasznos ötletei. Sötér István, a neves irodalomtörténész, a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium Külföldi Kulturkapcsolatok Osztályának ekkori vezetője például azt javasolta, hogy hívják meg Ottlik Gézát, „a kitűnő novellistát, aki a kultuszminisztérium novellapályá-

zatát megnyerte, akinek írói fejlődéséhez, azt hiszem, éppen most lenne jó egy kis latin-vidéki tartózkodás” (SÖTÉR 1947). Weöres Sándorról meg azt írta Kardos, hogy meghívásakor „ez utóbbinál az is vezetett, hogy a magyar irodalom egyik legnagyobb tehetségét esetleg kiszabadítsuk abból a zsákutcából, melybe jutott, vagyis a teljes nihilismusból” (KARDOS 1947b). Az akadémia ösztöndíjas-életének erre, főképp a magyar irodalom ifjú tehetségei számára igazi Róma-élményt adó korszakára irodalomtörténeti értékű beszámolóval emlékezett vissza Karinthy Ferenc és Lengyel Balázs is (KARINTHY 1989, 7–52; LENGYEL 1995, 7–39). Az élmény hatását még az olyan bosszantó kellemetlenségek sem zavarhatták, mint például a strandoló Ottlik Géza órájának ellopása (JELENTÉS 1947).

Volt azonban egy magyar író, akit nemhogy nem kellett ösztöndíjjal kihozni, de római lakosként egyenesen alkalmazásban állt az Akadémián. A nagyszerű polihisztor, Lénárd Sándor kivételes tehetségét akkor még kevesen ismerték fel a háború utáni Rómában. Sokan inkább dilettáns műkedvelőnek látták, és nem sejtették, hogy a világból önmagát a brazil őserdők szélére száműző nyelvzeni olyan világsikerű remekművel tesz majd hitet az európai kultúra iránti örök szerelméről, mint a *Micimackó* latin fordítása. Kardos azonban rögtön fölismerete, kivel hozta össze a jósors.

Úgy történt a dolog – idézi fel maga Lénárd egyik nagyszerű írásában –, hogy az Akadémia igazgatója, a kiváló humanista, felhívott magához és közölte:

– Kinevezlek az Akadémia orvosának. Havi fizetésed ötezer líra. Jó lesz?

[...] Ha a summát korunk örök mércéjére helyezem, mondhatnám, nyolc dollár volt. Egy vacsorára túl sok, egy hónapra túl kevés. Kardos igazgató észrevette, hogy megjedtem.

– Tudom, ötezer az nem sok. De a munkáért elég lesz: tudniillik semmi dolgod sem lesz a világon! Tisztséged tisztára szimbolikus. Élheted világodat, mint az a Lan-

celotti herceg, aki a pápa arany erényrózsáját viszi erkölcsös katolikus királynőkhöz. Nem erőlteti meg magát. Ide csupa makkegészséges ember jön. Orvosi vizsgálat után! Munkád abból fog állni, hogy egyszer egy hónapban bejössz, beszélgetünk egy kicsit latinul, felveszed a pénzed, és itt a közelben, a Campo de’ Fiorin bevásárolsz.

– Semmiért ötezer valóban elég! Elfogadom.

Villamosköltségre valóban elég volt – folytatja Lénárd. – Taxira már nem – pedig hívtak sürgősen, előszeretettel éjjel. Majdnem minden vendég már megérkezése után bemutatkozott, rendszerint abban a meggyőződésben, hogy úgyis a Campo Veranón fogják eltemetni.

Távdiagnózisaim rövid praxis után mindig helyesek voltak. Ha a portás telefonált: „A művész úr halálán van” – vagy – „Az író úr még él, de már nála van a Monsignore” – megkérdeztem:

– Tegnap jött?

– Igen.

– Strandon volt vagy pizzát evett?

A válaszból már tudtam, hogy napszúrása van-e a művész úrnak, vagy koleraszzerű tünetei. [...] A megérkező idegenek már az első este mentek pizzát enni – a forró, sajtos, olajos, halas, gombás pizzát –, hozzá frascati bort ittak, utána narancsot ettek, s aztán még jókedvükben elmentek máshová, egy hatalmas, paradicsomban úszó pastasciuttára... éjfélkor mentek haza az Akadémiára, ket-tőkor hívtak papot, orvost, közjegyzőt, végrendelkezni.

Nyári napokon viszont első útjuk a szabadság nagy jelképéhez, a tengerhez vezetett. Kiváló klasszicistáink Homéroszt görögül szavalva vetették magukat a sós vízbe. Éjjel rákszínű képpel, cafatokban lógó, lesült bőrrel, pokoli fejfájással, magyarul átkozták a balsorsot, amely Rómába vetette őket. [...] Másnap azután a Léthe partjáról visszahozott művésszel már beszélni is lehetett. (LÉNÁRD 1973, 499–501)

Kardos Tibor nyilván sokszor asszisztált ezeknél a jelene-
teknél, hogy író vendégei mielőbb kiheverjék a Rómával való
első találkozás kellemetlen mellékhatásait. És akikkel együtt
élte át ezeket az élményeket, akikkel együtt töltötte azokat az
éveket, legtöbbször meleg barátsággal őrizték meg segítségének
emlékét. Az ösztöndíjasokat megvendéglő igazgató barátságos
otthonára így emlékezett vissza *Két december* című versében
Csorba Győző (CSORBA 2002, 132–133):

Nyirkos nem-szeretem idő a Via Giulia
kövein s a Tiberis-parti leveletlen platánokon
„Nézd a Soractét”... ó a horatiusi
kemény-szép télnek nyoma sincs a hó helyett
nyúlós nyál csillog a vén és hülye
idő nyála...

Bent Nálád együtt majd az egész csapat,
vidám a kandalló, a beszéd vidám,
ugrál a tűz, ugrál az elme,
hasztalan inti a négy komoly fal.

Köztünk a hitves, néha betáncol a
két csöppnyi lány, s kellő bece-szók, puszik
után kilibben újra, hagyja:
játsszanak a nagyok is magukban.

Az asztalon bor s tál, gyönyörű gyümölcs:
szőlő, narancs, préselt füge, illatos
kávét – -: a nyirkos esti Róma
árnyai közt ragyogó oázis.

Bent Nálád együtt majd az egész csapat:
költők, kiket távol haza tájai
küldtek, s te hívtál osztózóknak
ámulatod s örömöd csodáján.

Szavad – jó pásztor – erre megy, arra megy,
s az elkanyarodó érv-juhokat szelíd
erővel illendő irányba
hajtja, a félre-ficánkolókat.

Megrendül rendre, s reszket a ház, ahogy
elzúg előtte bőszen a villamos;
köd, nyál, didergés kint... az ódon
Falconieri-falak közt meg

felnőtt idill s oly bő, hogy a hanggal, a
fénnel kidől az ablakon is, kevés
belőle a folyóra pilléz,
s a Tiberis meleg álmokat lát.

HIVATKOZÁSOK

CSORBA Győző (2002), *Római főljegyzések 1947–1948*, [Pécs], Pro Pan-
nonia Kiadói Alapítvány.

[JELENTÉS] (1946), *Jelentés a Római Magyar Intézet 1946. évi október
havi működéséről*, Magyar Országos Levéltár, XXVI-J-l-b-Olaszo.-
106/1946.

[JELENTÉS] (1947), *Jelentés a Római Magyar Intézet 1947. évi július havi
működéséről*, Magyar Országos Levéltár, MOL XXVI-J-l-b.

KARDOS Tibor (é. n.) *javaslata az olaszországi kulturális intézmények
helyzetéről*, Magyar Országos Levéltár, XIX-J-l-k-Olaszo.-18/c-
45.049/1945.

KARDOS Tibor (1946–1947) *a Római Magyar Intézet 1946/47 évi
kötségvetéséről*, Magyar Országos Levéltár, XXVI-J-l-b-Olaszo.-
389/1946–47.

KARDOS Tibor (1947a) *levele Ismeretlenhez*, Róma, 1947. március 22.,
Magyar Országos Levéltár, XXVI-J-l-b-Olaszo.-61. 483/1946–47.

KARDOS Tibor (1947b) *jelentése*, 1947. november, Magyar Országos
Levéltár, XXVI-J-l-b. *Iktatott iratok*, 618/1947–48.

KARINTHY Ferenc (1989), *Italia mia*, Budapest, Magvető, 7–52.

KERESZTURY Dezső (1946a) *levele Gyöngyösi Jánosnak*, Budapest, 1946.

- február 26., Magyar Országos Levéltár, XIX-J-l-k.-Olaszo.-15/b-48.564/1946.
- KERESZTURY Dezső (1946b) *levele Gyöngyösi Jánosnak*, Budapest, 1946. július 11., Magyar Országos Levéltár, XIX-J-l-k.-Olaszo.-18/i-60.909/1946.
- KERESZTURY Dezső (1946c) *levele Kardos Tibornak*, Budapest, 1946. augusztus 6., Magyar Országos Levéltár, XXVI-J-l-b. Személyi ügyek. *Az intézet alkalmazottai 1946–1948.*
- LENGYEL Balázs (1995), *Két Róma. Esszék*, Budapest, Balassi.
- LÉNÁRD Sándor (1973), *Völgy a világ végén és más történetek*, Budapest, Magvető.
- [NÉPSZAVA] (1946), *Magyar reakciók mesterkedése Rómában*, Népszava, 1946. február 23.
- SÓTÉR István (1947) *levele Kardos Tibornak*, Budapest, 1947. március 21., Magyar Országos Levéltár, XXVI-J-l-b. Iktatott iratok, 618/1947–48.
- Cs. SZABÓ László (2004), *Hűlő árnyékban. Életrajzi írások*, Budapest, Mundus.
- N. SZABÓ József (1996), *Magyar–olasz kulturális kapcsolatok (1945–1948)*, Világtörténet, 1996. tavasz–nyár, 73–81.

SCHEIBNER TAMÁS

Osztályharc a Toldiban?

Horváth János levele Lukács Györgynek

1947. augusztus 2-án a 20. század egyik legjelentősebb irodalomtörténésze és tanáregyénisége, a hetvenedik életéhez közeledő Horváth János levelet intézett a Moszkvából éppen két évvel azelőtt hazatért veterán marxista filozófushoz, Lukács Györgyhez. Bár mindössze hét év korkülönbség volt kettejük között és a történelmi tapasztalatokat, nagy fordulópontokat figyelembe véve akár egy nemzedékhez is lehetne sorolni őket, egészen különböző élethelyzetben voltak ekkor. Az egyébként is betegeskedő Horváth némi távolságtartással figyelte az 1945 után meginduló kulturális életet, tevékenységét az egyetemi oktatásra korlátozta, s bár a Magyar–Szovjet Művelődési Társaság alapítói Szekfű Gyulához hasonlóan vezető szerepet szántak volna neki, nem vett részt efféle vállalkozásokban (KOROMPAY H. 2011, 444). Ezzel szemben Lukács, némi vívódás után,¹ Rákosi Máttyás és Révai József hívására korát meghazudtoló lendülettel vetette bele magát a hazai művelődéspolitikába és tudományos életbe, s rövid időn belül meghatározó szerephez jutott. Míg a tág tanítványi körrel rendelkező, köztisztvisletben álló Horváth egy sikeres életpályára tekinthetett vissza, addig az inkább hallomásból, mintsem ténylegesen ismert Lukács

¹ Kétségeit, hogy jó döntés-e elhagyni a Szovjetuniót, ahol minden körülmény adott az elmélyült munkához, Lesznai Annával osztja meg: LUKÁCS 1945.

műveit csak ekkor kezdték nagyobb példányszámban sorozatosan megjelentetni Magyarországon, s ekkor kezdett saját tanítványi kör kiépítésébe. Bő fél évvel a levél írása után, 1948-ban egyszerre ítélték oda nekik az újonnan alapított Kossuth-díj I. fokozatát.

Lukács saját folyóiratában, a *Forumban* jelentette meg 1947 júniusában *A százéves Toldi* címmel Arany János művét elemző tanulmányát, s ennek egy számát (vagy a cikkből készült különlenyomatot) küldhette el a tekintélyes pályatársnak. Ismerve Lukács lesújtó véleményét a magyar értelmiségről,² nem valószínű, hogy Horváth meggyőzésében reménykedett, sokkal inkább bízhatott egy esetleges nyílt vitában, abban, hogy Horváth Jánost a tanulmány végre színvállásra készítheti. A régi Eötvös Collegium tanára azonban nemhogy igazi vitára nem tartotta érdemesnek Lukács eszmefuttatását, levelének hangütése azt sugallja, az a legalapvetőbb irodalomtudományos követelményeknek sem felel meg: mintha egy gyöngébb szemináriumi dolgozathoz fűzne megjegyzéseket. Pár évvel később bizonyára elégedetlenül figyelte, hogy egyik legtehetségesebbnek tartott egykori diákja (vö. KOROMPAY H. 2003), Barta János is követte a Lukács kijelölte utat (BARTA 1950)³ – mint ahogy alapfeltevése, tudniillik hogy a *Toldi* meghatározó vonása a parasztság és a nemesség közötti osztályharc bemutatása, évtizedekig a trilogia értelmezésének vezérfonalává vált.⁴

Horváth Jánosnak a levelében vázolt *Toldi*-értelmezése a második világháborút követő években nem számított közkeletűnek. Ő ugyanis levelében nemcsak az osztályharcos, hanem mindenfajta közösséggelví felfogással szemben Toldi egyéni vívódására, belső lelki tusájára helyezte a hangsúlyt, s legfeljebb a családi kisközösség rendjének felbomlására rámutatva magyarázta a művet. Holott ebben az időszakban – különböző

² Imént hivatkozott levelében úgy nyilatkozott, hogy e társadalmi csoport reménytelenül reakció, nevelhetetlen.

³ Barta felfogása rövid időn belül módosult.

⁴ Lásd például (finomított változatban) SÓTÉR 1963.

okokból kifolyólag – még gyakran a nem baloldali irodalmárok között is fontossá vált a társadalmi viszonyoknak mint elemző szempontnak a felvétele. Emellett persze jogos az a megfigyelés is, miszerint a közösségi képviselő igényét a *Toldi*-ban felmutató elemzésekben a nemzeti és a társadalmi szempont nem mindig válik el (SZILÁGYI 2007). A *Toldi* mint egyéni létkérdéseket feszegető mű majd csak Németh G. Béla és tanítványainak elemzései nyomán kerülnek előtérbe a hatvanas években (NÉMETH 1967).

A levél születésének idején Horváth János feleségével, Fest Erzsébettel Grazba készült látogatást tenni, utóbbi szülei és testvérei ugyanis itt éltek. A Fest-család a század legelején Szepesváraljáról Amerikába vándorolt ki, majd Európába visszatérve 1923-ban Graz mellett telepedtek le. A Horváth-házaspár leányuk kíséretében nyaranta igyekezett meglátogatni őket – utoljára 1937-ben. Meglehetősen nehéz tíz esztendő – így egyebek mellett Horváth súlyos szívbetegségének kezdete (KOROMPAY H. 2011, 444), valamint az *Anschluss*, a második világháború és az azt követő pénzügyi-gazdasági válság – után ismét szerették volna viszontlátni a rokonokat. Csakhogy a világegést követően nem volt egyszerű útlevelet szerezni, ha az embernek nem voltak megfelelő politikai kapcsolatai – különösen, ha az utazás az egyre inkább elhidegülő szövetségesek felügyelte területek határait átszelve zajlott volna. Erre vonatkozik Horváth utalása az „útlevélszerzési hajszáról”, mely végül sikerre vezetett: 1947. szeptember 8. és 19. között, az orosz zónából az angolba átutazva, Grazban tölthettek másfél hetet.

A három oldalas, fekete tintával írt kéziratos levél a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Lukács Archívumában található, a levélgyűjteményen belül a 760/3. sorszám alatt. Ezúton szeretném megköszönni az Archívum munkatársainak, különösen Székely Máriának szíves együttműködését, illetve Korompay H. Jánosnak, hogy segített a kézirat kiolvasásában és megosztotta velem a családra és a körülményekre vonatkozó tudását.

Bpest, 1947. aug. 2.

Tisztelt Kolléga Úr!

Köszönöm, hogy szíves volt megküldeni a Százéves Toldit. Minthogy néhány észrevételemet is közölni óhajtottam a köszönet mellett, vártam, míg útlevélszerzési hajszámban egy kis szünethez jutok.

1) Toldi nem „egy új osztály reprezentánsa”. Sohasem volt „igazán paraszt”. Nem „betolakodott” a lovagi világba, hanem őt onnan kirekeszteni akaró testvére ellenére kiküzdötte magának az őt abban a világban származásánál fogva és hivatás-érzete szerint megillető helyet. Az árván maradt gyermeket bátyja kapzsiságból nevelte parasztnak, s nem „rangja szerint”. De nem mint lovag nyomta vissza őt, a parasztot, hanem mint testvér a másikat. „Rossz testvérré” Arany alakította, s nem a monda, vagy Ilosvai: Arany ezzel Miklós történetét családi függésűvé rögzítette. Az első „Toldi” nem társadalmi problémát oldott meg, hanem családbelit, s egyénit.

2) Miklós sem T. Estéjében, sem T. Szerelmében nem lesz többé még látszatra sem paraszt, nem esik vissza valami paraszti „osztályba”. Első sorban T. Estéje az irányadó. Nem azért nem tud beilleszkedni az udvari életbe, vagy pláne a „hűbéri Magyarországra”, mert paraszt, hanem mert vérmes, indulatos, szókimondó ember, s egy szintén lobbanékony emberrel, Lajos királlyal kerül szembe. Ő azt kifogásolta, hogy Lajos idegenekkel tölti meg udvarát, idegen mintára gyalulja a magyart, s olasz bábót csinál belőle. Nem „mint parasztot” küldte őt száműzésbe a király; mint „zsémbes öreg” jött el az udvarból. S elég sokáig kibírta ottan. Távozása után már csak 3 évig élt, pedig igen magas kort ért el. A T. Szerelméből (XII. 98) kiszámíthatni, hogy e 3 év híján 40–50 évet töltött egyfolytában az udvarnál, a Tar-konfliktus és a nápolyi hadjárat után. S az alatt a 3 év alatt sem volt paraszt, még a kertjében sem veteményeztetett. Háza, földje elvadult. „Vén sas” lett belőle. S nem a király és nem mint parasztot hívta vissza végül; a király úgy tudta, hogy már nem él, különben már rég megkegyelmezett volna neki, mert meg-

bánta heveskedését. „Régi jó barátai” az udvarbeliek hívták vissza Pósfalvi által, s ő is az „öreg cimboráknak” ízen vissza általa, hogy a „vén bajnok” ott lesz a viadalon. A haldokló Toldi pedig még „tisztá eszmélettel” nyújtja kezét Lajosnak és szólítja barátjának. Lajos viszont nem egy feltörekvő osztály bajnokát szemléli benne, hanem egy lejáró, enyésző korszak (lovagvilág) képviselőjeként búcsúztatja, magát is annak minősítvén. – Nb. az apródok sem mint valamely más társadalmi osztály tagjai csúfolták ki Toldit, hanem mint léha ifjak az érdemes öregét.

3) T. Szerelme semmiben sem mondhatott ellent a megelőzőleg elkészült két résznek, sőt azok kötötték meg a költő kezét. Meg is maradt Miklós ott is a maga nem-paraszt rendjében, akár mint – körülbelül 27 éves korától fogva 67, vagy 77 éves koráig (l. XII. 106) – udvari ember, akár mint vezeklő, kóbor lovag, akit önnön lelkiismerete üldöz, s aki folyvást számít titokban a kegyelemre, csak – dacból – kérni nem akarja. Mikor Szalontára visszavonul, ott sem paraszt módra él: várát erősíti, vadászattal, tivornyázással üti az időt, s hallgattatná el az önvádat. Egyéni lélektani érdekű az ő története most is. Toldi önmagát ítéli kardviselésre méltatlannak (VIII. 89), ismételtén is. És önként, szabad indulattal akar vezekelni (VIII. 36).

Ezek tények, s ezek miatt nem láthatom azt a bizonyos ket-tősséget a trilógia megoldásaiban. Sok más részlet vall még hasonló értelemben. De elég ennyi. Sajnos, csak rendszertelenül és sietve kellett ezt is papírra vetnem.

Ha az osztrák engedélyt a napokban megkapom, akkor hamarosan elutazom, de ha – amint „ígérik” – csak 4–5 hét múlva jutok hozzá, akkor már nem élhetek vele.

Szíves üdvözléssel

Horváth János

HIVATKOZÁSOK

- BARTA János (1950), *Arany János a Bach-korszakban*, Irodalomtörténet, 1950/2, 21–32.
- KOROMPAY H. János (2003), *Horváth János és Barta János*, Irodalomtörténeti Közlemények, 2003/1, 87–90.
- KOROMPAY H. János (2011), *Horváth János és az Eötvös Collegium*, in HORVÁTH László, LACZKÓ Krisztina, TÓTH Károly és PÉTERFFY András (szerk.), *Lustrum. Ménesi út 11–13. Sollemnia aedificii a. D. MCMXI inaugurati*, Budapest, Typotex–Eötvös Collegium, 2011, 437–455.
- LUKÁCS György (1945) *Lesznai Annának*, 1945. december 25., MTAK Lukács Archívum 1081/3.
- LUKÁCS György (1947), *A százéves Toldi*, Forum, 1947/6, 489–503.
- NÉMETH G. Béla (1967), *Arany János*, Kritika, 1967/1. (Kötetben: *Mű és személyiség*, Budapest, Magvető, 1970, 7–41.)
- SÖTÉR István (1963), *Nemzet és haladás. Irodalmunk Világos után*, Budapest, Akadémiai.
- SZILÁGYI Márton (2007), *Bűnbeesés és megtisztulás. 1946: Arany János: Toldi*, in Szegedy-Maszák Mihály (főszerk.), *A magyar irodalom története, II*, Budapest, Gondolat, 287–296.

VINCZE FERENC

A harmadik csoport: *Aktionsgruppe Banat*

Amikor a hetvenes évek elején a temesvári germanisztika hallgatói párbeszédet kezdeményeztek egymás között, továbbá közös felolvasásokat szerveztek, még aligha volt sejthető, hogy az egyetemisták e laza csoportosulása az *Aktionsgruppe Banat* néven fog bevonulni a német irodalomtörténetbe.¹ Az 1968-as események, Románia kissé különutas politikája mind hozzájárultak ahhoz a korhangulathoz, amely lehetővé tette, hogy egy fiatal, a rendszerrel szemben gyakran kritikus írónemzedék színre lépjen, és a 20. század második felének harmadik jelentős német írói csoportjává formálódjon. Mielőtt azonban az *Aktionsgruppe Banat* fellépésének körülményeit és jelentőségét részletesebben felfejtenénk, érdemes néhány szót szentelni magának a jelenségnek.

A csoportként való (ön)reprezentáció, a közös megjelenés nem volt hagyomány nélküli a német irodalomban. A második világháborút követően még az amerikai hadifogolytáborokban

¹ A csoporthoz tartoztak: Johann Lippert, Gerhard Ortinau, Anton Sterbling, Richard Wagner, Ernest Wichner, William Totok, Rolf Bossert, Werner Kremm. Az *Aktionsgruppe Banat*tal együtt emlegetett későbbi Nobel-díjas, Herta Müller, továbbá Horst Samson vagy Werner Söllner a csoport megszűnése után létrejött temesvári Adam Müller-Guttenbrunn irodalmi kör tagjai voltak, melyben az *Aktionsgruppe* tagjai is jelen voltak.

szerveződött *Der Ruf* című folyóirat amerikai nyomásra történt betiltása után (ARNOLD 2004, 18–29), mintegy annak folytatásaként alakult meg 1947-ben a *Gruppe 47*. A korábbi folyóirat-szerkesztő, későbbi csoportalapító az a Hans Werner Richter volt, aki a csoport fennállásának közel húsz éves időtartama alatt mindvégig magánál tartotta a közös felolvasásokra történő meghívás jogát (VIZKELETY 1964, 7–10). Az összetartozást alapvetően az antifasiszta attitűd jelentette, további közös poétika, egységes világnézet aligha volt felfedezhető a csoport tagjainál. A nyelv tudatos szétbontása mellett inkább a harmincas évek jelenségeinek megtagadásában helyezkedtek azonos álláspontra: elutasították „a Rilketől és Georgétől eltanult, de már üressé vált formaművészetet, a hamis pátosztól duzzadó »faji« irodalmat és a »belső emigráció« íróinak gyakran nehezen érthető, túl bonyolult művészetét” (VIZKELETY 1964, 9). Tagjai között ott találjuk Heinrich Böllt, Günter Grass-t, Hans Magnus Enzensbergert, Alfred Anderscht vagy éppen a csernovitzi születésű Paul Celant.

Nem sokkal később, az ötvenes évek elején alakult meg Ausztriában a *Wiener Gruppe* elnevezésű művészi, de főképp írókból álló csoportosulás, mely esetén a *Gruppe 47*-től kissé eltérően már azonos művészeti-felfogásbeli elvek is megfogalmazódtak. Az 1946-ben alakult Art Club folytatásaként létrejött csoport Hans Carl Artmann vezetésével (RÜHM 1985, 7–36) olyan művészeket – építészeket, zenészeket, költőket (például Friedrich Achleitner, Oswald Wiener, Konrad Bayer, Gerhard Rühm) – fogott egybe, akik a vizuális és hangköltészet irányába is tájékozódtak, továbbá a nyelv kifejezőképességébe vetett kételyből kiindulva fogalmazták meg közösnek nevezhető ars poeticájukat, miszerint a poétikai aktus olyan költészet, mely ellenáll bármiféle utánzásnak/ábrázolásnak, beleértve a nyelvet, zene vagy írás általi közvetítését is (RÜHM 1985, 10).

A közös fellépés mindkét csoportnál jelentős legitimációs erőt jelentett, s míg a *Gruppe 47* ülései a későbbiek folyamán a teljes irodalmi nyilvánosság tekintetében, tehát a kiadók és a média számára is kiemelt jelentőséggel bírtak (KAISER 1967,

137–139), addig a *Wiener Gruppe* inkább követőit tekintve vált jelentékeny tényezőjévé az osztrák irodalmi életnek. Ez utóbbi csoport hatása azonban az *Aktionsgruppe Banat* szempontjából sem elhanyagolható, s emellett, hogy egyik közös megjelenésük mottójául a bécsi művészek egy alkotását (*Wire Wegbereiter*) választották, a nyelvről vallott felfogásuk is meglehetősen közel állt bécsi alkotótársaikéhoz – kiemelten említhetjük itt például a nyelvjárási formák megjelenését s az avantgárd kísérletezést mindkét csoport költészetében (DOPPLER 1987, 60–68). Mindez azonban a legkevésbé jelenti azt, hogy a bányász írók csoportja megelégedett volna a bécsi kollégák elérte eredményekkel, sokkal inkább a kiindulópontot jelzi, mely aztán az *Aktionsgruppe* szövegeit tekintve önálló irányt vett (TUDORICĂ 1997, 59).

Az *Aktionsgruppe Banat* szerzőinek szöveg- és nyelvfelfogása mellett fontos röviden érintenünk társadalomszemléletüket, majd a tágabb és szűkebb társadalmi környezetet, melyek részben hozzájárultak irodalomfelfogásuk alakulásához is. Richard Wagnerék nemzedéke azon Romániában felnőtt generációhoz tartozott, akik nem tapasztalták meg személyesen a romániai németység 1945 utáni deportálását, ahogyan az ötvenes évek sztálinista politikáját sem. A szerző az *Aktionsgruppe* megalakulásának és működésének körülményeiről valló írásában kitér arra, hogy világszemléletük formálódásában jelentős szerepet játszott a hetvenes évek elejének szabadabb légköre, ahogyan arra is, hogy a szocializmus és a kommunizmus számukra nem elvetendő eszme, sokkal inkább megvalósítható és ugyanakkor jobbá tehető, tehát bírálható társadalmi programként körvonalazódott (WAGNER 1990, 123). Emellett fontos megemlíteni, hogy szűkebb környezetük alatt azon bányász sváb falvakat kell értenünk, melynek idősebb generációja részt vett a második világháborúban, s eleven élményként élt bennük a nagy német eszme nemrég leáldozott szelleme.

A fentebbieket figyelembe véve, továbbá az *Aktionsgruppe* szövegeit olvasva tehetjük meg azt a megállapítást, hogy az írások – mind a prózát, mind a lírát tekintve – jelentős része a politikai vagy közköltészet kategóriájába is sorolható. A cso-

porthoz tartozó alkotók egyszerre kritizálták a harmincas-negyvenes évek nemzetiszocialista ideológiáját (WAGNER 1972, 67), ugyanakkor jelenük kommunista-szocialista (beteljesületlen) eszméit is kérdéssé tették (LIPPET 1990, 52). E reflexió azonban nem csupán gondolati szinten történt meg, hanem ezzel párhuzamosan – talán ebből következőleg is – a kifejezés, a megnyilvánulás nyelve is az irodalmi megszólalások tárgya lett. Magára az írásra történő reflektálás előtérbe helyezte egyúttal a nyelvet is, azt a német nyelvet, amelyre egyszerre volt hatással a bánsági svábok helyi dialektusa, ugyanakkor a német irodalom jelentette irodalmi nyelv is. A nyelvjátékok meggyapardása, továbbá a német helyesírás néhány alapvető szabályát figyelmen kívül hagyó írásmód jellemezte a lírai és prózai szövegeket egyaránt, s ebből egyfelől kiolvasható a helyi nyelvjárástól való elhatárolódás gesztusa, másfelől a nyelv alakíthatóságának és teremtményének ideája (ORTINAU 1992, 114–115), mely mögött a (nyelvi/irodalmi) megújulás, az újrakezdet iránti törekvés is felfedezhető (STERBLING 1992, 210–218). Mind ezen jellegzetességek – tehát politikai költészet, nyelvi játék és elbizonytalanítás – egyúttal az olvasó megszólításának és aktiválásának igényét is magukkal hordozzák, hiszen a szövegek mind gondolatilag, mind nyelvileg provokáló jelenléte egészen másfajta olvasói magatartást várt el, mint az korábban megszokott volt.

Az már egy egészen másik kérdés, hogy ez utóbbi mennyire volt sikeres. Az mindenesetre bizonyos, hogy a hivatalosan alig három évig működő csoport legbuzgóbb olvasói a titkosrendőrség, azaz a Securitate ügynökei voltak, akik 1975-ben betiltották az *Aktionsgruppét*, és William Totok, Richard Wagner, Gerhard Ortinau írókat, továbbá Gerhard Csejka kritikust hamis vádakkal le is tartóztatták. A feloszl(at)ás után még a nyolcvanas évek közepéig az Adam Müller-Guttenbrunn irodalmi kör volt az, amely a bánsági német írók számára a csoportos fellépés lehetőségét biztosította, egészen addig, míg a diktatúra utolsó éveiben el nem kezdődött a németek emigrálása. Hogy véget ért az *Aktionsgruppe Banat* tevékenysége, az nem kérdés,

azonban az egyes írók és költők életműve napjainkban is alakul még. Továbbá érdemes figyelmet szentelni az azóta is folyamatban lévő recepciónak is, hiszen ennek alakulása, súlypontjai szintén érdekes fejleményeket rejtenek.

A csoport 1975-ös megszűnése után jó ideig az *Aktionsgruppe Banat*ról szóló irodalomtörténeti és kritikai diskurzus – az egyes csoporttagok mellett – szintén hallgatásra volt ítélve. Peter Motzan 1980-ban megjelent irodalomtörténete (MOTZAN 1980), mely elsősorban a romániai német líra 1944 utáni történetét és poétikai hangsúlyait kívánta összefoglalni, látványosan hallgat az alig egy évtizeddel korábbi csoportos fellépésről. Az egy évtizeddel ezelőtt megjelent Kántor–Láng-féle romániai magyar irodalomtörténethez hasonlóan (KÁNTOR és LÁNG 1973), Motzan az összegzés kiindulópontjául a(z irodalom)politikailag előírt 1944-et választja, s magyar párjához hasonlóan („romániai magyar”) rögzíti a romániai német (*rumäniendeutsch*) elnevezést a Romániában születő német irodalom tekintetében. A Motzan-féle irodalomtörténet homályos fogalmazással, Gerhard Csejka kritikusi munkássága révén említ csupán egy feltörekvő, a hetvenes évek elején színre lépő generációt, mely „dialektikus-dialogikus” poétikáját tekintve újat hozott a romániai német líra alakulásában (MOTZAN 1980, 50–51). S míg Peter Motzan alapvetően mind az erdélyi szász, mind a bánsági sváb írók műveit elemezve és áttekintve építi fel romániai német líratörténeti monográfiáját, addig a kilencvenes évek második felében a már idézett Cristina Tudorică jelentősen megváltoztatja a hangsúlyokat, mikor a romániai német irodalom „utolsó korszakát” tárgyalva elsősorban – szinte kizárólagosan – az *Aktionsgruppe Banat* tagjait emeli ki interpretációjában. Rolf Bossert, Herta Müller, Richard Wagner, Klaus Hensel és Werner Söllner líráját és prózáját értékelve egyfelől elmozdítja az eddigi értelmezések líraközpontú megközelítéseit, másfelől arra is kísérletet tesz – Deleuze és Guattari a kisebbségi irodalmakat érintő megfontolásai alapján (DELEUZE és GUATTARI 2009, 33–56) –, hogy kiemelje a romániai német irodalmat a hagyományos – politikailag értelmezett – kisebbségi szerepkörből.

A kutatás irányainak és figyelmének hangsúlyváltozását rögzíti Olivia Spiridon 2002-ben megjelent monografikus munkája, mely immáron a háború utáni időszak irodalmát elsősorban a prózára fókuszálva dolgozza föl. Amellett, hogy Spiridon munkájának prózaközpontúságát természetesen befolyásolhatta a szerzők kilencvenes évektől megjelenő prózai műveinek sokasága, vizsgálata ráirányította a figyelmet egyfelől az *Aktionsgruppe* tagjainak epikai műveire, másfelől a hetvenes években – nem csupán a csoport tagjai esetében érzékelhető – tendenciára, mely a rövidtörténet (*Kurzgeschichte*) előtérbe kerülését mutatta (SPIRIDON 2002, 142–143).

Ha a három csoport közös jegyeit kívánnánk összegezni, mindenképpen látható, hogy a csoportos fellépés egyik tulajdonsága a korábbi irodalom- és nyelvfelfogással való szembeszegülés – megkockáztathatjuk: ennek felszámolása. Ez a *Wiener Gruppe* és az *Aktionsgruppe Banat* esetén az avantgárd kísérletező jellegét viseli magán, míg ha a *Gruppe 47* korai prózai törekvéseit hasonlítjuk össze a bánságiak epikai alkotásaival, akkor a rövidtörténet erőteljes jelenlétével számolhatunk, ami a későbbiekben hosszabb lélegzetvételű prózai munkákhoz vezetett mindkét esetben. Ezen összevetések irodalomtörténeti rögzítése többnyire megtörtént, azonban az összehasonlító kutatások további eredményeket hozhatnak a csoportos (ön)reprezentáció formáit illetően is, nem elhanyagolva azt a tényt, hogy az *Aktionsgruppe Banat* esetén a közös fellépés egy olyan közösségi identitást is eredményezett, mely felülírja a „kisebbségi sorsközösség” hagyományos – irodalomtörténetileg is beágyazott – kategóriáját, és ez más szempontú megközelítéseket tesz lehetővé és kívánatosá.

HIVATKOZÁSOK

- Heinz Ludwig ARNOLD (2004), *Die Gruppe 47*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
Gilles DELEUZE és Félix GUATTARI (2009), *Mi a kisebbségi irodalom? in Kafka. A kisebbségi irodalomért*, Budapest, Qadmon, 33–56.

- Alfred DOPPLER (1987), *Die »Wiener Gruppe« und die literarische Tradition*, in Walter-Buchebner-Gesellschaft (szerk.), *die wiener gruppe*, Wien–Köln, Böhlau, 60–68.
Joachim KAISER (1967), *Die Gruppe 47 lebt auf*, in Reinhard LETTAU (szerk.), *Die Gruppe 47*, Neuwied–Berlin, Hermann Luchterhand, 137–139.
KÁNTOR Lajos és LÁNG Gusztáv (1973), *Romániai magyar irodalom 1944–1970*, Bukarest, Kriterion.
Johann LIPPET (1990), *Versuch einer diagnose*, in Wilhelm SOLMS (szerk.), *Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur*, Marburg, Hitzeroth.
Peter MOTZAN (1980), *Die rumäniendeutsche Lyrik nach 1944. Problemaufriss und historischer Überblick*, Cluj-Napoca, Dacia.
Gerhard ORTINAU (1992), *Die Moritat von den 10 Wortarten der traditionellen Grammatik*, in Ernest WICHNER (szerk.), *Ein Pronomen ist verhaftet worden. Die frühen Jahren in Rumänien – Texte der Aktionsgruppe Banat*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, a *Wirkungsbereiter* című, közösen jegyzett írás részeként.
Gerhard RÜHM (1985), *Vorwort*, in Gerhard RÜHM (szerk.), *Die Wiener Gruppe. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 7–36.
Olivia SPIRIDON (2002), *Untersuchungen zur rumäniendeutschen Erzählliteratur der Nachkriegszeit*, Igel, Oldenburg.
Anton STERBLING (1992), *Aktionsgruppe – oder ähnlich so*, in Ernest WICHNER (szerk.), *Ein Pronomen ist verhaftet worden. Die frühen Jahren in Rumänien – Texte der Aktionsgruppe Banat*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 210–218.
Cristina TUDORICĂ (1997), *Rumäniendeutsche Literatur (1970–1990). Die letzte Epoche einer Minderheitenliteratur*, Tübingen–Basel, Francke.
VIZKELETY András (1964), *Előszó*, in VIZKELETY András (szerk.), *Özönvíz után. Válogatás a Gruppe 47 német írócsoport műveiből*, Budapest, Európa, 7–10.
Richard WAGNER (1972), *Banater Rühreilandschaft*, in Eduard SCHNEIDER (szerk.), *Wortmeldungen. Eine Anthologie junger Lyrik aus dem Banat*, Temeswar, Facla.
Richard WAGNER (1990), *Die Aktionsgruppe Banat. Versuch einer Selbstdarstellung*, in Wilhelm SOLMS (szerk.), *Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur*, Marburg, Hitzeroth.

THIMÁR ATTILA

P + R

Produkcó és reprodukció

A romantika jellemzésekor sokszor fogalmazunk úgy, hogy e művészeti irányzatban (vagy korstílusban) az „összművészeti szemlélet” jegyében a különféle művészeti területek, az irodalom, a zene, a képzőművészet, közelebb kerültek egymáshoz, mint korábban. A képeken egyre többször bukkannak fel író vagy olvasó alakok, de egyáltalában az írókról vagy zenészekről készült képek száma is növekszik. A magyar reformkori irodalmi élet egyik emblematikus vizuális megjelenítése az 1859-es Kazinczy-centenáriumra készült Orlai Petrics kép Kazinczy és Kisfaludy találkozása is az irodalmi élet eseményét állítja középpontba. Noha a kép konkrét „megrendelésre” és jól körvonalazható kanonizációs szándékkal készült, jól tükrözi, hogy az irodalmi élet immár fontos témája lehetett a képzőművészetnek (SZILÁGYI 2010, 273, 275).

A zene ugyanígy csatlakozik az összművészethez, a művek sokszor jól meghatározható képsorok (szcenáriók) mentén épülnek fel, megjelennek azok a műfajok, amelyek több művészeti terület vegyítésének eredményeként jöttek létre, mint például Liszt és Berlioz szimfonikus költeményei vagy akár Schubert dalciklusai. Az irodalomban fontos szerepet kap festmények vagy zeneművek megidézése, és ugyanígy a vizuális tartalom átgondolt kifejezése is (SZEGEDY-MASZÁK 2007, 155–156). Ugyanakkor éppen az 1800-as az évek elején hangzik el

legtöbbször, hogy a nyelvi megformálás, a költészet a leginkább alkalmas arra, hogy a művészeti területeket összekösse, illetve az új művészeti irány tartalmait kifejezze:

Ám a költészet, mint már többször megjegyeztük, mintegy közös középpontja minden művészetnek, ebbe térnek vissza, s aztán ebből indulnak ki ismét; s minthogy a költészet ábrázolásainak eszköze maga a nyelv: benne jut legtisztább tudatra valamennyi művészet törekvése, ezért lehet a többiek között közvetítő, valamiféle médium, melyben feloldódhatnak, hogy átmenjenek egymásba. Megértéséhez tehát kevésbé van szükség a többi művészet figyelmes szemlélésére, a költészet viszont a többi művészetre élénk világot vethet. (SCHLEGEL 1978, 189)

Egy másik, ebből a korból származó megfogalmazás is a költészet elsőbbségét hangsúlyozva a költői tehetséget emeli a többi fölé: „A génusz eleve költői. A génusz ahol működött, költőileg működött. Az igazán morális ember költő” (NOVALIS 1978, 146). A költőiség, mint az idézetekből is kiderül, nem pusztán nyelvi szempontból mérhető, illetve érzékelhető művészi teljesítmény, hanem inkább a belső, lelki mozgások szabad – tehát szabályoktól mentes – kifejezését jelenti, s ezért váltott középponti kategóriává a korszak művészei számára. A kifejezési mód új szabadsága (ahogy Novalis fogalmaz „a művész úgy áll az emberen, mint szobor a talapzaton” – NOVALIS 1978, 147) azt is jelenti, hogy az alkotói módszerek korábbi mesterségbeli tudásának ismerete, az *ars* immár kevésbé lesz fontos, s ebből következik, hogy az egyes művészeti területek között könnyebb az átjárhatóság mind az alkotói, mind a befogadói oldalon. A korábbi századokban is nagyra értékelték, ha valaki különböző művészi területeken bizonyítja tudását – elég ha csupán Michelangelo verseire és képeire vagy akár Vasari képei-re és híres összefoglaló művészettörténeti, -elméleti munkájára gondolunk –, ám az ő alkotásaikban a tehetséges-saturnusi ember mesterségbeli „tudásának” lenyomatait látták. A roman-

tika korában a művészi alkotás (teljesítmény – amennyiben mérhetőnek gondoljuk el) már nem tudás kérdése.

Mindezekkel a már ismert jellemzőkkel együtt is azt gondolom, hogy a romantika korszakának új vonásaiban egy szélesebb horizont lassú mozgását, változását is megpillanthatjuk. Anélkül, hogy a medialitás kutatásának fontosságát túlzottan hangsúlyoznám, a korszak egyik legfontosabb változásának nem a művészeti elvek s ezen keresztül a világszemlélet újrafogalmazását látom, hanem azt, hogy ezeket az új nézeteket (viszonylatokat) nagyon hatásos módon tudták a hétköznapi művészeti fogyasztás részévé tenni a korabeli szerzők, illetve inkább a kultúra közvetítők.

A 18. század csendes, háttér-forradalom időszaka volt, amikor a nagy egyéniségek színpada mögött sokkal fontosabb változások zajlottak le, mint korábban. E folyamatnak eseményeit, eredményeit, illetve következményeit regisztrálta Foucault a diskurzusok, illetve magának a diskurzus rendjének megváltozásában. Ugyanennek a folyamatnak a következménye az a felismerés is, hogy a század végén domináns szerepbe jutó felvilágosodás az első, modern módon önreflektáló korszak-szemlélet. A modern módon azt jelenti, hogy önmagát nem valamiféle hosszabb folyamat részeként, netán betetőzéseként képzelte el, hanem éppen egy törés utáni kezdetnek, amely a későbbi időszakot alapozza meg. A törés utáni új minőség kialakulásához azok a technikai, civilizációs (tehát rendszer-szerű) és társadalmi változások vezettek, amelyek a 18. század során akkumulálódtak.

A technikai változások közül nem az élet könnyebbé tételére vonatkozókat érzem fontosnak (fizikai találmányok, erőátvitel megújítása, higiénia-s-népegészségügyi változások stb.), hanem azokat, amelyek az információk továbbítására, megőrzésére irányultak. A papír árának rohamos csökkenése, a nyomdatechnika finomodása, a közlekedési eszközök fejlődése következtében a híráramlás felgyorsulása lehetővé tette, hogy a korábbi időszakoknál sokkal több olyan információ keletkezzen, amelyet papíron rögzíteni lehet. A 18. század alakulástörténetét figyelve

azt láthatjuk, hogy a század végéről hússzor annyi fennmaradt információval rendelkezünk, mint az elejéről (CHAUNU 1998, 12.). Mindezzel együtt az is lehetővé vált, hogy ezeket az információkat valamilyen módon – leginkább papír alapon vagy esetleg valamilyen más korabeli adathordozón (tárgyak, netán dísz tárgyak felületein) az emberek elraktározzák. A megőrzés lehetőségének robbanásszerű megváltozása tette lehetővé azt az öncélú információ-tárolást, amelynek lényege, hogy az információ mennyisége meghaladhatja – sőt egy belső kényszer miatt meg is haladja – azt a mennyiséget, amelyhez „normál” körülmények között egy ember élete során hozzájuthat. A természet egy egyszerű biológiai folyamattal, a felejtéssel oldja meg a felesleges információ-mennyiség túlzott felhasználását. Ám abban a pillanatban, amikor mesterséges környezetben az európai kultúra elkezd felhalmozni a felesleges információkat, immár új helyzet áll elő. A 18. században a mesterséges emlékezet, az az információ rögzítés területén robbanásszerű változás megy végbe. A számtalan, egymással sok tekintetben összefüggő információ rögzítése egyrészt lehetővé teszi ugyan, hogy ne kelljen azt nap, mint nap észben tartani, másrészt éppen a felejtés megszüntetésével szükségessé teszi a tárolt információk újbóli és újbóli karbantartását, átalakítását, újrarögzítését. Az információk „természetes halálának” meggátolásával egy mesterségesen generált új helyzet jön létre, amelynek egyik alapfogalma, illetve minősége a reprodukció.

Mindezeknek a lassan, lépésről lépésre haladó változásoknak az eredményeként a 18. század végére a reprodukció jelentősége, létmódja és elterjedése teljesen új, átfogóbb és dinamikusabb képet mutat, mint a korábbi századokban bármikor. A technikai változások lehetővé tették, hogy az egyes ember olyan alkotást, tevékenységet is reprodukáljon, amelynek megszületéséhez személyesen sem térben, sem időben közvetlen köze nem volt, s nemcsak a társadalom vagyonosabb tagjai tudták ezt megtenni, illetve ennek eredményeit élvezni, hanem egyre többen a hétköznapi befogadók, kultúra-fogyasztók közül.

A hordozóanyag, a papír olcsóbbá válása, a technika fejlődése nyitotta meg a terét annak, hogy a mindennapokba belopózzanak a reprodukciók akár a képzőművészeti alkotásokra, a vizuális környezetre, akár a zenedarabokra, az auditív környezetre gondolunk. Ez megteremtette a lehetőségét annak, hogy olyan művekről essék szélesebb körben szó (meginduljanak diskurzusok), amelyeket elsősorban reprodukcióként ismert a széles közönség. Nyilvánvaló, hogy korábban is léteztek illusztrált könyvek, sőt rézkarcokat is gyártottak nem egy képről. Annak a lehetősége viszont, hogy ezek az illusztrációk olyan olcsón hozzáférhetővé váljanak, hogy bárki birtokolhassa, sőt akár, ha megunja, idővel eldobhassa azokat, csak a 19. század elején érkezett el. A reprodukciók eredményeként még az elit művészet különböző alkotásai is a mindennapi élet szerves részévé válhattak szélesebb körben. A falakra kiszögeezett vagy albumokba, gyűjtőkbe rakosgatott képek, a megőrzött kottafüzetek generációról generációra öröklődhettek a 18. végétől a 19. század végéig. Mindez lehetővé tette, hogy az emberek hétköznapi diskurzusaiba is beleilleszkedjen a magas művészet témája, amely addig inkább csak a művészek, tudósok számára volt fontos beszédtema.

A hazai viszonyokra is hasonló átalakulás volt jellemző, egy kicsit talán lassúbb ütemben, de határozottan ilyen iránnyal. Az 1820-as évek elején meginduló *Auróra* célkitűzései között már kiemelt szerepet kapott a képes, vizuális anyag bemutatása. Alig több mint másfél évtized múltán a *Regelő Pesti Divatlap* már „bombázza” vizuális alkotásokkal a közönséget.

A reprodukciók felértékelődését mutatja az alábbi két rövid idézet is. Kisfaludy részletes technikai leírást küld Gaál Györgynek egy tájkép részbe metszéséről, amely az *Auróra* 1823 évi kötetének melléklete lett:

3. A jelenlegi tájhoz következő magyarázatot adnám: középen kunyhók, két kéménnyel, ezek az olvasztóhuták (kohók), remélem, hogy karcsú füstöt tesz oda. G. M. Petrich, a rajzoló ezt nem tette, hogy így a táj kontúrja

jobban kirajzolódjék. A kéményeket hátul ólommal odarajzoltam, hogy el ne téveszthesse. 4. A levegővel, amilyen könnyen csak lehet, úgy bánjon. 5. A balra rajzolt templom azért áll ott, hogy formáját könnyebben kivehesse, ugyanis a tollrajzon ilyen kis formátumban nem volt lehetséges pontosabban kirajzolni. 6. Az előtérben balra egy lépcsőzetes hegy áll, a világos vonalak nem utat jeleznek hanem földet. (KISFALUDY 1983, 833)

A reprodukált kép vizuális tartalma elsőrendűen fontossá válik, de Kisfaludy óvatossága, precízisége érthető, hiszen az olvasók, sőt bírálók is éles szemmel és kihegyezett pennával várták az új kiadványokat, s figyelmük a tartalmi kérdéseken túl a kivitelezésre is kiterjedt. Toldy 1823-ban a *Hébé* megjelenése után a technikai megformálásnak ugyanakkora figyelmet szentelt, mint a tartalmi vonatkozásnak:

A Hébé künn van már, s igen nyomorult. Maria Theresia s a Madonna képét kivéve a többi képek Wallishausner Aglájájából vannak véve, azaz Igaz a lekopott rezekeket a bécsi könyváros Wallishausertől megvette, s kijavította. Csak kézhez kaphassam a könyvet mindgyárt recenseáлом ugyan is a theátrumúságba, nem mérgesen – erre nincs okom – hanem leleplezőleg fogom megítélni. Kovacsóczi-tól 6 Sonettón kívül egykét lyricum is van benne, Thewrewktől 5 epigrámm. Muzsika nincs hozzája. Ára 6 for. (BAJZA és TOLDY 1969, 62)

A reprodukciók helyzetének megfigyelése természetesen nem érvényteleníti, legfeljebb kiegészíti azokat a leírásokat, amelyekkel a romantika művészeti elveinek kibontakozását, előretörését megmutathatjuk. Egy olyan háttérrel rajzolnak az alakulástörténethez, amely segít jobban megérteni a modern művészet kialakulásának folyamatát.

HIVATKOZÁSOK

- BAJZA József és TOLDY Ferenc (1969) *levelezése*, s. a. r. OLTVÁNYI Ambros, Budapest, Akadémiai.
- Pierre CHAUNU (1998), *Felvilágosodás*, ford. NAGY Géza, Budapest, Osiris.
- KISFALUDY Károly (1983), *Válogatott művei*, vál., szöv. gond., jegyz. KERÉNYI Ferenc, Budapest, Szépirodalmi.
- NOVALIS (1978), *Töredékek*, ford. RÓNAY György, in HORVÁTH Károly (szerk.), *A romantika*, Budapest, Gondolat, 146–148.
- August Wilhelm SCHLEGEL (1978), *Előadások a szépirodalomról és művészetről, 1803–1804*, ford. RÓNAY György, in HORVÁTH Károly (szerk.), *A romantika*, Budapest, Gondolat, 187–195.
- SZEGEDY–MASZÁK Mihály (2007), *Nem hallott dallamok és nem látott festmények: társművészetek a romantikus prózában*, in Szó, kép, zene, Pozsony, Kalligram, 155–176.
- SZILÁGYI Márton (2010), *Toldy Ferenc mint középpont. (Orlai Petrich Soma Kazinczy és Kisfaludy találkozását bemutató festményéről)*, in HITES Sándor és TÖRÖK Zsuzsa (szerk.), *Építész a köfőjtőben. Tanulmányok Dávidházi Péter 60. születésnapjára*, Budapest, rec.iti, 270–277.

AZ ÚJRAOLVASÁS KÉNYSZERE

HORVÁTH IVÁN

Poetico-planctus

2012. december 7-én Szegedy-Maszák Mihály megtisztelő jelenlétében mondhattam el *Legkorábbi szövegemlékeink mint textológiai tárgyak* című előadásomat. Fő tétele: az 1410-es évtized előtti magyar szövegemlékek kéziratok nem másolatok. Az *Ómagyar Mária-síralom* sem kivétel a szabály alól.

A két és fél ívnyi érvelés nem fér ide – egy Szentgyörgyi Rudolf szerkesztette nyelvészeti kiadványban fog megjelenni –, de a rövid költemény egyszerű szövegközlése önmagában is érdekes lehet. Ha ugyanis az – itt nem ismertethető – érvek helytállnak, akkor a vers szerzői szöveg, a Leuveni kódexben olvasható kézírata autográf. Ez a körülmény rendkívüli módon felértékeli az *Ómagyar Mária-síralom* scriptorára (a Leuveni kódex egyik létrehozójára) és szellemi környezetére (a Leuveni kódexet létrehozó többi domonkos másolóra) vonatkozó, eddig elvégzett, nagyon eredményes kutatásokat. Akkor az e kutatásokat összefoglaló főmű (VIZKELETY 2004) nem egyszerűen az *Ómagyar Mária-síralom* lejegyzőjét, hanem magát a költőt világítja meg. Akkor a költemény elnevezését (címét, műfajnevét vagy tárgymegjelölését) nem a másolónak köszönhetjük, hanem a szerzőnek.

Az alábbiakban könnyen olvasható, verstanilag értelmezett alakban, verssorokra és -szakokra tördelten, eredeti címmel együtt közlöm az *Ómagyar Mária-síralmat*, úgy, ahogy a magyar klasszikusokat szoktuk, természetesen nem törődve

a pusztán írástechnikai betűalak-változatokkal (f és s), de még-
is a ritmusjelölő központosítás betűhíven, hiszen a közlés leg-
jobb tudomásunk szerint nem hitvány másolaton, hanem saját
kezű szerzői kéziraton alapul:

Poetico-planctus¹

Volek syrolm thudothlon
syrolmol sepeyk .
buol ozuk epedek .

Walasth vylagumtul
sydou fyodumtul
ezes urumemtuul .

O en eses urodum
eggen yg fyodum
syrou aniath thekunched
buabeleul kyniuhhad .

Scemem kunuel arad
en iunhum buol farad
the werud hullothy
en iunhum olelothy

Vylag uilaga
viragnac uiraga .
keseruen kynzathul²
uos scegegkel werethul

¹ [A költemény eredeti, műfajmegjelölő címe a Leuveni kódex 254r alapján. A Christus szó a mutató tábla tárgymegjelölésének tekinthető. Vizkelety András (2004, 140) szövegjavítási feltevései: „A *poetico* jelző mellé kívánczik egy főnév (például *modo*, esetleg *stylo poetico*), vagy a melléknévből határozószót kellett volna kreálni (*poetice*)”. A forrásban a rövidítések feloldásával:] Christus poetico planctus

² [Bizonyára tollhiba. A forrásban:] keseruen. kynzathul

Vh nequem en fyom³
ezes mezuul
Scegenul scepsegud
wirud hioll wyzeul .

Syrolmom fuhazatum
therthetyk kyul
en iunhumnok⁴ bel bua
qui sumha nym hyul⁵

Wegh halal engumet –
eggedum illen –
maraggun urodum –
kyth wylag felleyen⁶

O ygoz symeonnok
bezzeg scouuo ere
en erzem ez buthuruth –
kyt niha egyre .

Tuled ualnum⁷
de num ualallal –
hul yg kynzassal –
fyom halallal .

Sydou myth thez
turuentelen –
fyom mert hol
byuntelen –

³ [Tollhiba. A forrásban:] fyon

⁴ [Tollhiba. A forrásban:] iumhumnok

⁵ [Tollhiba. A forrásban:] kyul hyul

⁶ [Tollhiba. A forrásban:] felleyen

⁷ [Tollhiba. A forrásban:] ualmun

Fugwa⁸ –
huztuzva
wklelve –
ketwe –
ulud

Keguggethuk fyomnok –
ne leg kegulm mogomnok –
owog halal kynaal –
anyath ezes fyaal –
egembelu ullyetuk .

HIVATKOZÁSOK

VIZKELETY András (2004), *Az európai prédikációirodalom recepciója a Leuveni Kódexben – Die Rezeption der europäischen Sermonesliteratur im „Löwener Kodex“*, Budapest, Akadémiai.

⁸ [Nagy F lenne várható – és lehet, hogy jogunk is van annak olvasni, mivel a lejegyző írásjel-használatában általában nem különböztethető meg F és f, például Leuveni kódex 254r, továbbá VIZKELETY 2004 számozatlan, kötetvégi fénykép-hasonmása. A forrásban:] fugwa

PÁL JÓZSEF

Határ, halál és átváltozás Csokonai *A pillangóhoz* című versében

Az olasz barokk és árkádikus költészetet jól ismerő és fordító Csokonai Vitéz Mihály műveinek más-más módon és körülmények között állandóan visszatérő témája az egyik állapottól a vele ellentétesbe való átmenet. A haláltematika keretbe foglalja a „víg poéta” (*Az én poézisom természete*) életművét. Tizenkét-tizenhárom évesen, magyar nyelvű iskolai versírási gyakorlatok alkalmával többször is foglalkozott ezzel a témával (például *Szüntelen közel van a’ halál, Mindég közel van a’ Halál*). A versek témájának megjelölése a tanár feladata volt, a diáké, hogy számot adjon a helyes kidolgozáshoz szükséges poétikai ismereteiről. Csokonai később elővette gyerekkori versgyakorlatainak eredményeit, amelyek néhány esetben érett kora főműveinek (*Az álom, A pillangóhoz*) kiindulópontjai lettek. A halál, a sírhalom (DEBRECZENI 1997, 286–291) Csokonai életművében a legkülönbözőbb helyeken feltűnik, egészen a végzetes következményekkel járó – szintén megrendelt tematikára írt –, egy asszony koporsója fölött tartott sirbeszédéig a lélek halhatatlanságáról (*Halotti versek*). „Megannyi ellenkezéssel!” – állapította meg Szauder József. „A múlandó szépséggel (Forma venusta perit) szemben áll a makacs gyönyörködés abban, ami pusztul” (SZAUDER 1970, 172). A halállal szembe nem a lélek vallási értelemben vett halhatatlansága helyezhető,

hanem a költői érdem biztosította emlékezés által megvalósuló halál utáni lét:

A ki szereti a virtust
Poësiszt gyakorollya
Kötik annak a' szép mirtust
A Halált nem kóstollya
(Egyedül a tudományok teszik halhatatlanná az embert kivált a' Poësis)

Vajha énreám tekintene
Nyájas szemekkel Melpómene,
És éneklője lehetnék!
Úgy mind halált, [...]
Bátor lélekkel nevetnék.
(Serkentés a múzsához)

Az új érzékenységet kifejező olasz költőkhöz hasonlóan Csokonai is átment egy olyan korszakon, amelyben a domináns elem Hervey, Young, Gray sír- és temetőköltészetének a hatása volt. A későbbiekben, az 1790-es évek derekán, az alig húsz éves Csokonai kétféle elképzelést és magatartást alakított ki a halállal szemben. Az *álomban* (1794) a kortárs francia és német ateista-materialista eszmék alapján állította az álom szelíd testvéréről, hogy vele a test a semmiségbe visszaszáll, s utána csak por és név marad:

Hiszen semmivé lesz, ami semmi vala,
Azaz földdé válik testünknek porfala.

Természettudományos érvekkel igyekezett bizonyítani, hogy a szétbomló testből csak csontváz marad, a felszálló, majd a földre leeső olajos, sós és kövér részeket a növények gyökerei felszívják és így azok az állatoknak táplálékul szolgálnak. A lélek legfeljebb – mint a felbomlás vegyi folyamatának következménye – egy darabig a sír fölött lidércként lebeg.

A koporsó után éppen azt képzelem,
Ami bölcsőm előtt történt vala velem:
Aluszom, jó álom, mihelyt elenyészek
S előbből egy rakás minerále leszek.

Csokonai, aki szakított a létezőket istentől a természetig egymással összefűző láncolat (*scala naturae*) középkorból eredő gondolatával és a 17. század végétől kezdődő fiziko-teológiai finalitás-elvvel, elutasítja a lélek halhatatlanságának eszméjét.¹ A halál az egyén szempontjából nem átmenet, hanem megsemmisülés, a lét és nemlét közötti határon tudattal nem léphet át az ember. A szétesett régi egység helyére semmi sem kerül.

Csokonai azonban ezen a mai halálfelfogáshoz nagyon közel álló elképzelésen is túllépett. Nem tért vissza ugyanakkor sem a név megőrzése, az emlékezés, a szeretet-örökség Foscolo által is megénekelte „öröméhez”, sem pedig a lélek halhatatlanságának keresztény reménységéhez. Alapelveként megtartotta a természetben való folyamatok megfigyelését, de azokhoz más szemlélettel közeledett, belőlük más példákat idézett. A megsemmisülés helyett átváltozásként, az alsóbb, földi szintről a magasabba való emelkedésként tekintette a halált. A rút hernyóból gyönyörű pillangóvá válás saját magára vonatkoztatott metaforája megszabadította a költőt a hervey-s vagy materialista félelemtől. A földi hernyó-halál utáni átváltozásának természeti eseménye a régi zártságból az új szabadságba való átlépés örömteli várakozását jelentette a számára. Ez az átváltozás nem a vele ellentétes állapotba való átmenet, hanem egy magasabb törvény működése szerint megszüntetve megőrzés.

A 18–19. század fordulóján a természet (föld) egyszerre történő vagy folyamatos kialakulásáról, változásáról folyó tudományos vitákban az érvek inkább a radikalizmus mellett sokasodtak. Az akkori közelmúlt történelme azonban nem tette vonzóvá a robbanás-elmet. Goethe a *Faust* második része má-

¹ A kérdésről legújabban DEBRECZENI 1997, 165–167.

sodik felvonásában hosszan ütköztette egymással a vulkanista² és az általa helyesnek gondolt evolucionista-neptunista³ szemléletet, abszurdnak nevezve azt az általános konszenzust, amely az Anaxagoras-képviselte másik oldal érvei mellett kialakult. A létrejövés állandó *átalakulás*: valamelyik rész megsemmisül, helyette más, új keletkezik, s csak az állandó változás biztosíthatja, hogy az egész fennmaradjon („mert minden csak megsemmisülve őrizheti meg életét”⁴).

Az *egész*et Csokonai a természeti törvények reá vonatkozásának és a kultúrával való azonosulásának eszméjében, illetve a természet és a költészet saját személyével való egységének gondolatában találta meg. Erre a leginkább kézenfekvő példa a korszakban gyakran idézett (például Kazinczy) lepke–Psyche–halhatatlanság motívum. Az emberi lelket jelentő Psyche (lepke) története „ismétli” a természeti metamorfózis örök törvényét. A rút testtől megválva lehet csak a szépség halhatatlan birodalmának részesévé válni.

A *pillangóhoz* (1803) című vers csupa lebegés, csupa átmenet: télből tavaszba, múltból jelenbe, jelenből jövőbe, természetből költői énbe és történelembe, földről égbe. A pillangót Csokonai *látja*, Psyche *eszébe jut*: az érzékszervi benyomás érzélemet ébreszt és az asszociáció révén tudássá változik át.

A pillangóval rögből az Olympos csúcsáig, a mennyei rózsáig emelkedő vers a „lent” és „fent” új viszonyának megfogalmazásával indul. Az első hét versszak csupa dinamizmus (a huszonnyolc sorban huszonegy jelen idejű ige). A tavaszi idő előtt megjelenő „állhatatlan selyemmadár” csak földhöz közeli helyeken találhat („Lát’d, még a földben szunyókálnak / A Flóra gyenge szüzei”) növényeket, társakat, hogy csókjával illesse őket. A nedves csírák, a majdan illatozó orgonák az eljövendő boldogságot vetítik előre, amely a tavasszal, a rózsákkal és más

² „Plutonisch-grimmig Feuer” – plutonista-dühös tűz.

³ „In Feuchten ist Lebendiges erstanden” – nedvességben született élet.

⁴ *Eins und Alles*: „Denn alles muß in Nichts zerfallen, / Wenn es im Sein beharren will”.

virágokkal teljesezhet be. A lenti részek a tél és az (átmeneti) halál birodalmához tartoznak. A költő felszólítására (itt tíz imperatívusz: *menj, sügd, szídd ki, fuss* stb.) a pillangó, mint egy tündér, életre akarja kelteni a még halott természetet. A pillangó a versben a halálból az életbe való emelkedésnek aktív szereplője: az ő feladata, hogy a „setét rögek” fülébe sűgja, élet és tavasz van már.

És szárnyad zörgésével hídd ki
A napra kisdéd hűgait.

A tavasz ébredése képeinek leírása után a költemény tematikailag és hangulatilag új irányt vesz azzal, hogy a „csélcsep” pillangóról kedvese, s ezzel saját sorsa, elhagyatottsága jut eszébe (8–10. versszak). A múltból előjövő emlék s a rosszra fordult helyzet bemutatása nem hirtelen váltással történik, hanem a régi pillangó-állapot örömeinek említésével, s csak fokozatosan, a múltból a jelenbe átlépve sűlyed a verskoporsó említésével lelki mélypontra. Lilla elvesztése után az egykor „rózsát” szerető „pillangó” most „hernyó módjára / Mászkál a fanyar bánaton”.

A mélységből azonban ismét felemelkedni vágyó költő elmélkedése a természeti képből mitológiaiakra vált át (11–13. versszak), a költő-pillangó helyébe a költő–Psyche viszony kerül. Az emlékezést kiváltó konkrét mozzanat a második alkalommal nem egy negatívum (pillangó–Lilla másoknak is csókot oszt), hanem a vers címzettjének felfelé törekvését lehetővé tevő testrésze, a szárnya. Ez a görög mitológiát, Psychét juttatja eszébe, de először itt sem az égbe emelkedés pozitív lehetősége okán. Az átmenetet Psyche bánata és az *én bánatom* közötti párhuzam jelenti. A korábbi boldogság után Psyche élete is rosszra fordult.

A nyomorban szép időre való emlékezés után, ez alkalommal *locus memoriae* feltüntetése nélkül, a jövő reménységének bemutatása következik (14–16. versszak). A boldogabb jövőbe való átmenet lehetőségét csak egy dolog biztosíthatja, ami

minden korábban leírttól különbözik. Ez pedig az, ha a költő sorsa azonosul a pillangóéval és Psychéjével. A példa alapján az elmúló rész egy nagyobb és örök egész része lesz.

Mikor lesz, hogy lelkem letén
A testnek gyarló kérgeit,
S angyali pillangóvá lévén,
Lássa Olympus kertjeit...

A szárnyak egyik vigasságból a másikba, s végül az örök ifjúság szférájába emelnek. Csokonai a versben háromszor írta le az *örök* szót, mindhárom közvetlenül reá vonatkozik. Először a létét dúló tél jelzője, majd az el nem múló tavasz reménysége benne, végül vágyának célja, hogy lelke mennyei „rózsákból / örök ifjúságot igyék”. (Hasonló szerepe van ennek a szónak *Az utolsó szerencsétlenség* [1803] című versben is, ott szintén háromszor fordul elő.)

A pillangó–hernyó–pillangó/Psyché-átváltozás (és a hozzá kapcsolódó apuleiusi mese) egyébként olyan biztató természeti példaként jelent meg, amelyet nemcsak az antik átváltozástörténet⁵ erősített meg, hanem bizonyos mértékig még maga a d’holbachi természetszemlélet is. „A csodálatos szépségű pillangó is mint élettelen pete kezdődik, ebből a meleg hatására hernyó kel ki, ebből báb lesz, s ez ismét élénk színekben pompázó lepkévé alakul: e formáját elérve szaporodik, végül megfosztva díszétől elpusztulni tartozik, miután betöltötte a természet által kijelölt célját, vagyis befutotta a változásoknak azt a körét, melyet fajtája számára a természet kijelölt” (HOLBACH 1954, 8).⁶ A 18–19. század fordulóján a természet változásainak

⁵ Ovidius: *Átváltozások*, XV. 372–374 sorok: „Fák levelét hősín szállal befónó kicsi hernyók / [...] kicserélik alakjuk / és már nem hernyók, de halottak lelkei, lepkék...” (OVIDIUS 1964) („it canis frondes intexere filis / agrestes tineae (res observata colonis), ferali mutant cum papilione figuram.”)

⁶ „C’est ainsi que le papillon, dont nous admirons la beauté, commence par être un oeuf inanimé, duquel la chaleur fait sortir un ver, qui de-

pontos megfigyelése és ezek hűséges ábrázolása nagyon közvetlenül kapcsolódott a fölfelé vágyódás, az átlényegülés, a halhatatlanság (platonikus) hitéhez.⁷

Ellentétben *Az álommal*, a költő psychéje itt olyan változáson ment keresztül, mint amilyen, Ariel szavai szerint, a tengerbe veszett nápolyi király ment át, s mint amilyen Shelley is. A Csokonaival kortárs angol költő római sírfelirata a légi szellem szavait idézi:

Nothing of him that doth fade
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange...⁸

A *pillangó*, a *sea-change* mint halálmetaforák az emberi létet a természet magasabb szinten való újjászületéséhez és a költői halhatatlansághoz kapcsolják. Mindkettő azt sugallja: a kapun való átlépéssel valami jobb, valami gazdagabb következik. Ez a „különleges” a neoklasszikus költő számára a görögség *időtlen* életszemléletében való részesedés, belépés „Ámor arany várába”.

vient chrysalide, et puis se change en un insecte ailé, que nous voyons s’orner des plus vives couleurs: parvenu à cette forme, il se reproduit et se propage ; enfin dépouillé de ses ornements, il est forcé de disparaître après avoir rempli la tâche que la nature lui imposait, ou décrit le cercle des changements qu’elle a tracés aux êtres de son espèce.”

⁷ A kérdésről további példák: FRIED 1979.

⁸ Shakespeare: *A vihar*, I/2., ford. Babits Mihály: „S így semmije szét nem omol, / Hanem éri dús, csodás / Tengeri elváltozás”. A Shakespeare-idézet Shelleynek a római Cimitero protestantében lévő síremlékén olvasható. Közéleben pihen Filius (August von) Goethe, Keats – „whose name was writ in water” –, valamint Mazzini, Herzen, Wagner és Nietzsche barátnője, Malwida von Meysenburg.

HIVATKOZÁSOK

- DEBRECZENI Attila (1997), *Csokonai, az újrakezdések költője. A felvilágosult szemléletmód fordulata az életműben*, Debrecen, Kossuth.
- FRIED István (1979), *Stilustörekvések a XVIII. század végén (Kis János almanachjai)*, Itk, 1979/5–6, 577–588.
- Paul H. D. HOLBACH (1954), *A természet rendszere*, Budapest, Akadémiai.
- Publius OVIDIUS NASO (1964), *Átváltozások*, ford. DEVECSERI Gábor, Budapest, Magyar Helikon.
- SZAUER József (1970), *Az estve és Az álom. Felvilágosodás és klasszicizmus*, Budapest, Szépirodalmi.

DEVESCOVI BALÁZS

Petőfi Sándor Alföld (át)fordítása

„És próza lesz, vagy líra, Bandika?” (KUKORELLY 1998, 76) – Kukorelly Endre az egyik olyan alkotó, akinek szövegeiről nem minden esetben dönthető el, melyik alapvetően nagyon eltérő műformához sorolható. Több kötetében, így a *H. Ö. L. D. E. R. L. I. N.* című kötetben is, amiből a nyitó idézet származik, prózai és lírai alkotások keverednek, illetve vannak szövegei, amiket verses és prózai kötetben egyaránt publikál. Már a két első verseskötetét követő *A Memória-part* kapcsán kiemelték kritikusai ezt a sajátosságot. „Különös, hogy éppen első próza-kötetének olvasásakor érezhetjük azt, hogy Kukorelly költő, írásaiból költészet árad (amennyiben ezalatt egyfajta sűrűséget, nyelvtani megoldásokat, egészen bensőséges lírai magatartást értünk)” – írta Bagossy László (BAGOSSY 1991, 187). „*A Memória-part* prózaalkatú írásainak mondatai a költészetből származnak, szerzőjük a képzelet és az emlékezet határán rögzítette őket” – jelezte Borbély Szilárd (BORBÉLY 1991, 83). Farkas Zsolt pedig verstani megoldásairól szólva állította monográfiájában, hogy „Kukorelly rendszerint, »prózai« szövegeiben is, lírai” (FARKAS 1996, 175).

Tudjuk, Kukorelly *túl van* a klasszikus műfajelméleti problémákon – e szempontból azonban nem is annyira poszt, hiszen már a klasszikus magyar irodalom alkotóinál előfordul vers és próza keveredése. „Bessenyei, Barcsay és Ányos életművében is akad arra példa, hogy a költő verses formát alakít át prózai for-

mává. Petőfi is felhasználja ezt a munkamódszert: az *Úti levelek* május 25-én, illetve július 11-én kelt V. és XII. részében *A Tisza* című, februárban írt költeményének egy-egy részletét alkalmazza prózai szövegkörnyezetbe” (SZEGEDY-MASZÁK 1980, 260) – sorolja Szegedy-Maszák Mihály a példákat. A módszer fordítva is működik: a *Lilla* kötet ajánlását Csokonai Vitéz Mihály előbb prózai (*A Lilla első dala, prózában*), majd verses (*Gróf Erdődy né ő Nagyságához*) formában dolgozta ki. Vagy ott van például Petőfi Sándor Kerényi Ferenc szerint „kedvenc olvasmánya az 1840-es évek elejéről” (KERÉNYI 2008, 210), amiről Sötér István még azt sem tartja lehetetlennek, hogy a fiatal költő „majdnem könyv nélkül tudja” (SÖTÉR 1967, 72) – Eötvös Józseftől *A karthauzi* ugyanis kétségtelenül regény volta mellett is lírai. Már Erdélyi János, egyik korai és nagy hatású értékelője érzékelte ezt: „készen vagyok arra is, hogy azon esetben, hogy valamely istencsapás által megfogytokoznék bennünk a költészeti erő, akadna mindjárt elme, ki »a bánatnak e könyvét«, mint Pap Endre írta, versekbe szedné, s a nagy szeretet miatt elrontaná, vagy rendesen szólva, prózaivá tenné, mert oly kevéssé próza az” (ERDÉLYI 1986, 422).

A győri *Hazánk* című lap 1847. augusztus 26. és november 30. közé eső számaiban *Úti levelek Kerényi Frigyeshez* címmel megjelent Petőfi-művet is ez a kettősség jellemzi. Martinkó András a prózaíró Petőfiről szóló monográfiájában azt írja, legalább annyira érződik rajta a levélszerűség, mint az irodalmiság. Javaslatára szerint az „*Úti levelek*et leghelyesebb a közönséghez írt misszilis Petőfi-leveleknek tekintenünk”: „Az *Úti levelek* természetesen nem »levelek«, nem közvetlen, naplószerű beszámolók az átélt eseményekről: utólag, művészi igénnyel, gonddal írt, a nyilvánosságnak szóló szépirodalmi alkotásokról van szó” (MARTINKÓ 1965, 262, 261).

Martinkó gondolatmenete folytatásában arról ír, az *Úti levelek* sokszor szerkezeti és stiláris szempontból is szépirodalmi, lírai alkotásoknak hatnak: „a személyesség pregnáns érvénysülése következtében a lírai-élményi egyidejűség szerkezeti és stíluselvvé válik”, „nem csak az egész mű tagolódik – nem »úti«,

hanem – asszociatív, lírai élményegységekre, hanem az egyes levelek külön is, majd még ezek is további versszakoszerű hangulati, stiláris alegységekre” (MARTINKÓ 1965, 271).

Ez pedig azért különösen érdekes, mert az *Úti levelek*, annak lírai versszakoszerű élményegységei ráadásul egész sornyi vers első változatát tartalmazzák. A VI. levél

Júlia-himnusza (az istenkeresés gondolatával) a nemsokkal utóbbi *Válasz kedvesem levelére* c. költeményben nyeri meg a verses formát, melyet – prózai talajából kinőve – szinte követelni látszott. További része a *Hozzám jössz-e?* c. vers anyagát conserválja. Az V. levél egy részlete a *Bányában* ihlet-forrását tárja fel. A VIII.-ban föllelhető az *Utazás az Alföldön*, a IX.-ben *Tompa Mihálynál*, a XII.-ben *Széphalmon*, a XIII.-ban *A munkácsi várban*, a XIV.-ben (a dicsőségről lemondás) az *Arany Jánosnál* anyaga, ötlete. A XIV. levél házisipkás filiszter-önarcképe (Koltó, szept. 15!) házasetéleire vonatkozó több, humoros költeményének üti meg a hangját. Végül a XVI.-ban a *Szeptember végén* s a *Még alig volt reggel* borongó hangulatára ismerünk. Gazdag tárháza a költemény-csiráknak!

– hozza Horváth János a példákat (HORVÁTH 1922, 437).

Ezen apróbbak előtt pedig elsőként Horváth a harmadik levél alföld képét említi, úgy vélt, a leírásban „az egy évvel későbbi *Kis-Kunság* némely elemei ismerhetők fel” (HORVÁTH 1922, 437). Szegedy-Maszák Mihály a versről készült elemzésében szintén a költemény legfontosabb előzményének adja a korábbi tájleírást, szerinte az 1848 júniusában Pesten írt *Kiskunság* című versel a költő az *Úti levelek* 1847. májusi Hortobágy „leírásának (prózai) formáját fordítja át másik (verses) formába” (SZEGEDY-MASZÁK 1980, 260).

A harmadik levél egésze Martinkó András módszerét követve így bontható kisebb szakaszokra: 1. Debrecen és kultúrátlansága; 2. a kiöntött Tisza Poroszlónál; 3. kietlen Füred; 4. a Hortobágy csodálata; 5. Csokonai sírja. A belsőbb, még

kisebb részekre bomlás a negyedik szakasz esetében figyelhető jól meg, a dicső rónaság bemutatása ugyanis – unikálisan az *Úti levelek* között –, mint Horváth János írja, „külön irodalmi műként illeszkedik bele a levélbe” (HORVÁTH 1922, 436), önálló, kisebb „versszakokból” álló részt alkot. A Hortobágyot csodáló negyedik „versszak” tíz kisebb strófája a bekezdések szerint így néz ki: 1. a Hortobágy megszólítása; 2. a beszélő (lírai én) megérkezése; 3. a nap hosszú útja; 4. pacsirta; 5. a tó; 6. a gulya; 7. gémes kutak; 8. a csárda; 9. az ősnnyugalom; 10. egyszerű és fontos.

A *Kiskunság* tizenegy versszakból álló, első közelítésre tájleírása kétségtelenül több ponton átírása a Hortobágy prózai leírásának, de azért látnunk kell: nem szolgai átfordítása.

A címek szerint más a tárgya a két leírásnak, a próza és a vers két különböző tájegységet mutat be, az egyik a Hortobágyot, a másik a Kiskunságot. Az évszakok is mások, a prózában „Gyönyörű tavaszi nap” (PETŐFI 1956, 48), a költeményben viszont „Forró nyárközép van” (PETŐFI 1951, 78). A vizes hely, a gulya, a gémeskút és a csárda mindkét szövegben szerepel, bizonyos elemek azonban vagy csak az egyik, vagy csak a másik leírás részei. Csakis a versben szerepelnek a homokdombok, egy-egy tanya, a búzamező a virágokkal, az esti aranyosodó fellegek, és a záró város a szélmalomokkal. Másrésről csak a prózában olvasunk a nap hosszú útjáról és a pacsirtáról, és a délibáb csak itt emeli fel a ménest is a csárda mellett.

Szó sincs tehát arról, hogy az *Úti levelek* Hortobágy leírásának tíz versszakát alakítaná át a költő a *Kiskunság* tizenegy versszakává. Mindössze a hetedik és a nyolcadik szakaszok témája egyezik, ugyanis mindkét szöveg hetedik szakasza tárgya a gémeskút, utána pedig mindkét helyen a délibáb csárdája következik. Igaz, hogy vizes területről mindkét szöveg ötödik szakaszában olvashatunk, de a prózában egy kis tó van, a versben azonban egy ér nyúlik el, továbbá a prózai ötödik szakasz második felében szereplő két madár, a búbic és a gólya a költemény hatodik szakaszában szerepelnek, és ráadásul a prózához képest felcserélve (és előttük egy újabb madár, a gém kerül em-

lítésre). A prózai leírás hatodik szakaszában említetik a gulya és a gulyás, a költeményben viszont ezek a negyedik versszakban szerepelnek.

Érdemes megfigyelni a két szöveg rejtett értékítéleteit. A Hortobágyon „legel a gulya; hosszú botjára támaszkodva áll mögötte a gulyás és megemeli kalapját, nem szolgáltságából, mint a felföldi német és tót, hanem emberségből, mint magyarhoz illik” (PETŐFI 1956, 48). A Kiskunságon viszont mindkettő passzív: a göboly „nem fogyaszt most / A kövér mezőből”, és

Szundikál a gulyás leterített subán
Kutyái is lomhák, nem is pillantanak
Az utazó után.
(PETŐFI 1951, 79)

A Hortobágy apró taván gazdag és élénk vegetációt találunk: „Néhány lépésnyire az uttól csillog egy kis tó, szélén sötétzöld káka és világoszöld sás; mellette búbicok nyargalásznak búbos fejeikkel, s a tó közepén nagyokat lép hosszú, piros lábaival a melancholikus gólya.” (PETŐFI 1956, 48) A Kiskunság vizes területének is gazdag a vegetációja, még több fajból is áll, mint a tóé, de a göbolyhoz hasonlóan negatív asszociációt is keltenek, nem csak pozitívát:

Itten a lapályon
Egy ér nyúlik végig, meg se' mozdul habja,
Csak akkor loccsan, ha egy-egy halászmadár
Szárnyával megcsapja;
Szép fővény az alja,
Egészen lelátni sárga fenekére,
A lusta piócák s a futó bogarak
Tarka seregére.

Szélén a sötétzöld
Káka közt egy-egy gém nyakát nyújtogatja,
Közbe hosszú orrát üti víz alá a

Gólyafiak anyja,
Nagyot nyel, és aztán
Fölemeli fejét s körül néz kényesen,
A vízparton pedig töméntelen bíbic
Jajgat keservesen.
(PETŐFI 1951, 79)

A Hortobágy leírása felől nézvést így különösen érdekes Szegedy-Maszák Mihály megfigyelése a *Kiskunságban* érzékelhető kettősségről, miszerint a költemény egyrészt „értéktelített lélekállapotot fejez ki”, másrészt „a leírás néhány részlete arra utal, hogy a felszíni teljes nyugalom mögött az ábrázolt világban állandó lassú lerombolódás és építkezés megy végbe: az enyészet kikezdte a kútágast, a szél »épít s dönt«” (SZEGEDY-MASZÁK 1980, 273, 275).

A prózai bemutatásnak van három direkt módon poétikus részlete, három költői hasonlata. A nyolcadik „versszakban” a kedves délibáb „ugy tartja ölében a tárgyakat, mint gyermekeit az anya” (PETŐFI 1956, 49). A vers nyolcadik szakaszából ez kimarad:

[...] a délibáb
A láthatár szélén... nem kapott egyebet,
Egy ütöttkopott vén csárdát emelt föl, azt
Tartja a föld felett.
(PETŐFI 1951, 79)

A hasonlat pedig átalakulva az első versszak kiemeltebb helyére kerül:

Bejártam a rónát,
Melyet átölél a Tisza–Duna karja,
S ölében, mint kedves mosolygó gyermekét,
Az anya, ugy tartja.
(PETŐFI 1951, 78)

A próza pacsirtát említő negyedik „versszaka” nem kerül át a költeménybe, ha csak nem a madár – dalán „mint fonalán a pók” (PETŐFI 1956, 48) – fölfelé emelkedését látjuk viszont a vers harmadik szakasza „Kapaszkodik a nap fölfelé” szavaiban (PETŐFI 1951, 78). A prózában a délibáb után a kilencedik „versszak” ősnnyugalma is hasonlatot kap, úgy ül némán, merengve a tájon, „mint tűzhelye mellett karszékében a száz éves aggastyán, ki az élet zajos napjait zajtalan szívvel gondolja át” (PETŐFI 1956, 49). A verses leírásba ez a hasonlat sem került át.

Zárásul a két szöveg bonyolult kapcsolatának példaként az utazás megjelenését említem. A Hortobágyon történő utazás nem érzékelhető, legfeljebb halvány utalást találhatunk erre a gulyás köszönésében, és ténylegesen csupán a leírás utáni újabb szakaszban olvasható két gondolatjelet követően, hogy „Fél napnál tovább tart az út a Hortobágyon keresztül” (PETŐFI 1956, 49). Meglepő módon viszont a látszólag statikus költeményben szerepel utazó. Szegedy-Maszák Mihály szerint a szöveg beszélője „mindig egyszerre utazik időben és térben” (SZEGEDY-MASZÁK 1980, 277), és erről írt bővebben Horváth János is: megfigyelésében a leírt mozdulatlan táj szemlélője valahol

kint a puszta kellő közepén képzeletben magát, forró nyárközépi napon, délelőtt, s onnan halad egy szilárd pont, a város felé; mire a városvégi szélmalomok alá ér, beesteledik. Hogy halad, s útközi szemléleteket sorakoztat egymásután, az csak diszkrét jelzésekből következik: a kezdet és vég nap-állásából („Kapaszkodik a nap fölfelé”: „Közeleg az este”), a legelső részlet út-eleméből („Gazdag legelőkön Visz az út keresztül”) s némely képváltások bevezető időhatározóiból („gyérül A legelő, végre a nyoma is elvész” – „Nagy sokára egy-egy Tanya tűnedez fel” – „Végre ott a város”) következik; de e ritka időközben felmerülő jelzéseknek szuggesztív erejük van: növelik a nagyság, meszezhadadás illúzióját. (HORVÁTH 1922, 406)

Nem egyszerű és szolgai átfordítása tehát a Kiskunság verses formájú leírása a Hortobágy korábbi prózai leírásának. Pontosabban jelezte Horváth János: az *Úti levelek* alföldi képében „az egy évvel későbbi *Kis-Kunság* némely elemei ismerhetők fel; úgy-hogy mikor Pesten a nemrég látott Kis-Kunságra emlékezik, emlékei az irodalmilag e *Levelekben* már feldolgozott Hortobágyi tájképpel szövődnek össze” (HORVÁTH 1922, 436).

HIVATKOZÁSOK

- BAGOSSY László (1991), *Hallgat a felszín és fecseg a mély. Kukorelly Endre: A Memória-part*, Jelenkor, 1991. február, 186–189.
- BORBÉLY Szilárd (1991), *Kukorelly Endre: A Memória-part*, Alföld, 1991/4, 82–85.
- ERDÉLYI János (1986), *Egy századnegyed a magyar szépirodalomból*, in *Válogatott művei*, Budapest, Szépirodalmi, 376–480.
- FARKAS Zsolt (1996), *Kukorelly Endre*, Pozsony, Kalligram.
- HORVÁTH János (1922), *Petőfi Sándor*, Budapest, Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság.
- KERÉNYI Ferenc (2008), *Petőfi Sándor élete és költészete. Kritikai életrajz*, Budapest, Osiris.
- KUKORELLY Endre (1998), *H. Ö. L. D. E. R. L. I. N.*, Pécs, Jelenkor.
- MARTINKÓ András (1965), *A prózáiról Petőfi és a magyar prózastílus fejlődése*, Budapest, Akadémiai.
- PETŐFI Sándor (1951), *Kiskunság*, in *Költeményei III. 1848–1849*, s. a. r. VARJAS Béla, Budapest, Akadémiai, 78–80.
- PETŐFI Sándor (1956), *Úti levelek Kerényi Frigyeshez*, in *Vegyes művei. Útirajzok, naplójegyzetek, hírlapi cikkek és egyéb prózai írások*, s. a. r. V. NYILASSY Vilma és Kiss József, Budapest, Akadémiai, 44–77.
- SÖTÉR István (1967), *Eötvös József*, Budapest, Akadémiai.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (1980), *Petőfi: Kis-Kunság*, in *Világkép és stílus. Történeti-poétikai tanulmányok*, Budapest, Magvető, 251–286.

DOBÁS KATA

Vakond-mese

Kemény Zsigmond Gyulai Pál című regényének negyedik könyvében a hatodik fejezetet egy rövid, a fő cselekményszáltól első látásra független szövegbevetéssel nyitja meg. Az elbeszélő egy gyermekkorában olvasott mesét idéz fel a vakondról, a sasról és a verébről. A történet szerint a veréb azzal dicsekszik a vakondnak, hogy olyan magasra tud repülni, mint az éppen felszállni készülő sas. A vakond kételkedik, ezért a veréb arra kéri, hogy tekintse meg a versenyt, és legyen döntőbíró. A verseny végkimeneteléről azonban a vakond nem tud döntenit, hiszen állítása szerint mindkét madár végtelen magasra szállt.

Kemény Zsigmond első nyomtatásban megjelent regénye számos szövegbevetéssel, különböző műfajokba sorolható szövegrészletet tartalmaz. A műben éppen úgy megtalálhatóak naplók, levelek, verses szövegek, mint drámai formában közölt részletek. Ezek funkciója nagyon eltérő is lehet egymástól, még akár egy műfajon belül is. Például a címszereplő által jegyzett naplórészletek Gyulai alakjának árnyalását segítik elő, míg egy másik szereplő, Eleonóra hosszasan közölt naplója, amelyet a regény végén olvashatunk, az egyedüli forrása annak, hogy értesülhessünk bizonyos történetekről.

A könyv elején található drámai formájú jelenet, amely a színpad mögött játszódik, ott fejeződik be, ahol a tényleges előadás elkezdődik, és felmegy a függöny: „(Kürt hangzik. A fejedelem dandára közelget. Jel adatik a készülődésre. A hangászkar kö-

szönti Zsigmondot. A vajda' hivei éljeneznek[.] Néhány perczel később a fejedelem elfoglalja bársony-menyezetü ülhelyét[.] A függöny emelkedik, és a ‚mysterium‘ elkezdődött.)” (KEMÉNY 1847, I, 65). A befogadó már nem olvashatja a színészek által bemutatott misztériumjátékot, hiszen az előadás kezdetének bejelentése után egy újabb betét, az elbeszélő visszaemlékezése következik, melyben gyermekkorát idézi fel. Ennek a formai megbontásnak elsősorban elbizonytalanító funkciója van, ugyanakkor a szöveg saját működés módjára is ráirányítja a figyelmet: eldönthetlenné válik, hogy mit tekintsen az olvasó színháznak és mit ne, ebből következően pedig a felcserélhetőség is alapvető olvasói tapasztalattá válik.

A viszonylagosság jellemző az elbeszélő által felidézett mesére is. A történet az állatmesék hagyományos elemeire épít: a cselekmény elindítója itt is az állatok közti rivalizálás, a sas itt is madárkirályként jelenik meg, a veréb pedig sok ilyen típusú meséhez hasonlóan „kis dicsekvő”. Egy harmadik szereplő, a vakond az, akinek a jelenléte megbontja a szokott formákat, főként néhány humoros, ironikus megjegyzésnek köszönhetően: „– Kérem önt, ne ítéljen hebehurgyán, mondá a madárka. Jobb ha turása' tetejére mászik s bírása leend légutunknak. [...] A madárkirály és veréb egyszerre fölszállának. Bírálójak mereszté szemeit, hogy ugyan csak élesen láthassan” (IV, 94). Továbbá az sem mellékes, hogy egy olyan állat lesz a döntőbíró, akinek a látása igencsak korlátozott, vagyis lehetetlen, hogy eldöntse a versenyt. Amennyiben elfogadjuk, hogy a történetben eleve, már a feltételek szintjén sem képzelhető el a teljes igazság hozzáférhetősége, akkor az is világossá válik, hogy a történet egyfajta (ellen)példázatként is működik. Az elbeszélő állatmeséje tehát nem ad egyszeri és kizárólagos értelmezést, amivel magát a műfajt is felülírja, hiszen nincsen végleges, summás összefoglalás, sőt a történet éppen annak megkérdőjelezésére szolgál mind tematikájában, mind egyéb jellemzőit figyelembe véve, hogy az eldönthetlenséget helyezze előtérbe.

Ha a mese nem betétként szerepelne, hanem önmagában állna, akár egy didaktikus példázatként is érzékelhető lenne,

a nyilvánvaló olvasói elbizonytalanítás ellenére is; azonban a regényben, főként a végén szerepeltetve, összetettebb funkcióval bír. Mindezt kiegészíti – a már valószínűleg – az elbeszélő által hozzátett összefoglalás és kiegészítés:

Ezen hires polemia, melly két nagy pártra szakítá a fellegeken túli ügyekről elmélkedő ürgék' társaságát, egy nap-táriró szerint épen akkor kezdődék, midőn az emberek közt is hasonló vita került szőnyegre. S nálunk hogy van formulázva a vakondokok' kérdése? – Eként: az életpálya' homályos légkörében a szabadakarat győz-e vagy sors? – Valódi mély talány!... (IV, 94)

Az elbeszélői jegyzet megerősíti, hogy az elmesélt történet *mise en abyme*-ként is működik, vagyis az egész regényre vonatkoztatható – ugyanakkor az „állatmese” szereplői természetesen nem azonosíthatóak a regény egyes szereplőivel, vagyis nem egyszerű megfeleltetésről van szó. Sokkal inkább a folytonosság megteremtésének szándéka a mérvadó, hiszen a történetről elmondható: „első benyomásra teljesen független a regény fő cselekményétől, valójában azonban mélyebb folytonosságot termet: ugyanúgy szabad akarat és végzettség rejtvényét fogalmazza meg, mint a címszereplő sorsa” (SZEGE-DY-MASZÁK 2007, 89).

A sors, a végzet emlegetése Kemény művei kapcsán természetesen korántsem újszerű, a recepcióban már a kezdetektől felbukkant egy ezt hangsúlyozó értelmezési szál. E szöveghe-lyen azonban nem csupán a sors, a sorsszerűség tematizálódik, de a történetben hivatkozott másik lehetőség, a szabad akarat is. Ahogy Németh G. Béla is megállapítja Kemény-tanulmányában, bár elsősorban a kiélezett folyamatok és lelkiállapotok kapcsán, hogy „minden összetevőjének ellenkezőjét is magában hordja” (NÉMETH G. 1971, 135). És valóban jellemző a regény egészére, nem csupán az idézett részletre, hogy nem törekszik kizárólagosságra, hanem mindig több lehetséges szempontot, akár egymással teljesen ellentétes megközelítést

is felmutat. Természetesen mindez a romantikus humor és ironia fogalmához vezet minket. Kemény szövegében az ironia egy végtelen folyamatként működik (SZEGEDY-MASZÁK 1988, 212), mert újra és újra eldönthetetlen kérdések egész sorozatát eredményezi a műben, illetve az olvasóban a befogadás során – az olvasóra való hagyatkozás egyébként is kifejezetten jellemző a regényre. A lezáratlanság állapotának befogadói tapasztalata a *Gyulai Pál*ban az elbeszélő által reflektált távolságtartás jelzéséből is fakad.

Az írói önreflexió eszközének tekinthető, hogy az elbeszélő más szöveghelyeken jelzett mondataiból kikövetkeztethetjük az elbeszélő idő és az elbeszélés ideje közötti távolságot. A regény 16. század végi és 17. század eleji történetekről számol be, míg az elbeszélés ideje az 1800-as évek első felére tehető – a narrátor több helyen is jelzi szövegének elbeszélő voltát, a megírás körülményeit, saját korának fejleményeit. Az ilyen részletek nem csupán eltávolítanak a leírt eseményektől, de a mű megalkotottságára is ráirányítják a figyelmet. Ezt szolgálja a vizsgált szövegbetét utolsó mondata is („De az ég’ titkainak kutatása helyett, vegyük föl regényünk’ fonalát.” – IV, 94), amely a kitérőt, a főszöveghez képesti vágást ismételtén visszakapcsolja a regény cselekményéhez.

Visszatérve a narrátor által jegyzett kérdésekre: a romantikus humor, ironia és az ebből is következő megalkotottság hangsúlyozásával nem csupán az lesz megállapíthatatlan, hogy a sors irányítja-e a szereplők életét vagy a szabad akarat, hanem az is, hogy az elbeszélő számára valóban kérdés-e mindez, vagy csupán láttatni akarja mindkét álláspont esetlegességét, netán egy régebbi kor kérdésfelvetéseit szándékozik ábrázolni. A *Gyulai Pál* elbeszélőjéről, a mű többi részletét is figyelembe véve, mindegyik megállapítható lenne, hiszen nem az állásfoglalás, hanem a felmutatás az elsődleges célja. Mindez elsősorban abból a belátásból táplálkozik, hogy az egyoldalú kérdések egyoldalú értelmezéshez vezetnek, miközben az interpretáció éppen nem kizárólagosságával, hanem saját részlegességének hangsúlyozásával kell, hogy jelen legyen.

Összességében elmondható, hogy Kemény Zsigmond 1847-ben megjelent regénye műfaji szempontból is izgalmas kihívások elé állítja az olvasóját, hiszen a műfajokat nem csupán áttemeli, hogy ezzel valamiféle összességre való törekvés legyen megfigyelhető, hanem egyúttal át is alakítja, le is bontja azok strukturális és formai jellemzőit, valamint funkciójukat is újra és újra megváltoztatja a regényszövegen belül. Ezzel a gesztussal pedig számos romantikus műhöz hasonlóan saját (önfelszámoló) működésmódjára is felhívja a figyelmet.

Természetesen tévedés lenne messzemenő, az egész regényre vonatkoztatható álláspontot megfogalmazni e rövid, az első kiadásban mindössze két oldalas szövegrészlet kapcsán, még abban az esetben is, ha elfogadjuk a részlet folytonosságot teremtő voltát. Ugyanakkor annyi mindenképpen megállapítható, hogy az ehhez hasonló szövegbetétek, amelyek egyfajta belső zárványként is működnek a regényben, leginkább az elbeszélő által is említett „talány”-osságot fokozzák: egyrésről (formai) zártságukkal megalkotottságukat hangsúlyozzák, másrésről nyitottságukkal, elbizonytalanító jellegükkel újabb és újabb értelmezésekre sarkallják az olvasót.

HIVATKOZÁSOK

- KEMÉNY Zsigmond (1847), *Gyulai Pál*, Pest, Hartleben.
NÉMETH G. Béla (1971), *Kemény Zsigmond*, in *Türelmetlen és késlekedő félszázad. A romantika után*, Budapest, Szépirodalmi, 131–139.
SZEGEDY-MASZÁK Mihály (1988), *Romantic Irony in Nineteenth-century Hungarian Literature*, in Frederick GARBER (szerk.), *Romantic Irony*, Budapest, Akadémiai, 202–224.
SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2007), *Kemény Zsigmond*, Pozsony, Kalligram.

KOVÁCS GÁBOR

A novella prózanyelvének poétikájáról

E. A. Poe: Az ovális arckép

Egy olyan irodalmi alkotás esetében, amely egy képzőművészeti alkotás létrehozásáról vagy befogadásáról szól, mindig felmerülhet az az előfeltevés, hogy a szöveg egyben önnön keletkezését is demonstrálja. Az *ovális arckép* esetében ez hatványozottan így van. Egyfelől erre utal a szöveg műfaji tipologizálásának nehézsége: a novella és az esszé műfajának határán egyensúlyoz, amennyiben egyszerre lehet felfogni a művet egy kitalált történetként és egy művészetelméleti esszéként. Másfelől az eltérő művészeti ágakhoz tartozó alkotások és a képzeletű eltérő működésmódjainak keresztezése is olyan művészi fogásként mutatkozik meg Poe művében, amely önreflexív sajátosságokra utal. Szegedy-Maszák Mihály megfigyelései szerint Az *ovális arckép* „egyrészt Pygmalion történetének változata s egyben kifordítása, amennyiben azt sugallja, hogy a művészet inkább képzeleti tevékenység, mintsem ábrázolás; másrészt annak a megnyilvánulása, amit Derrida »gyilkos művek irodalmának« nevezett. Csak fokozza az iróniát, hogy a kitalált képzőművészeti alkotás kitalált szöveg függvénye” (SZEGEDY-MASZÁK 2001, 55). Éppen ezért egy olyan interpretáció, amely a műalkotás születéséről szóló novella felépítésének magyarázatára tesz kísérletet, a legkevésbé sem tudja kikerülni, hogy a novellai képzeletű általános szövegpoétikai jellemzését is adja.

1. Poe a novelláról

Poe-nál a novella ugyanúgy a hatésegység poétikájára épül, mint a verses költemény. Ahogy a költemény esetében minden egyes versnyelvi eljárás egyetlen központi hatás- és jelentésképző szóból bomlik ki (vö. JAKOBSON 1982, 142–161), úgy a novella esetében is a már eleve megtalált és kijelölt jelentéshatás vezérli az elbeszélő diszkurzus minden költői nyelvi eljárását:

Az irodalom gyakorlott művésze megépíti elbeszélését. Ha bölcs ez a művész, akkor nem próbálja gondolatait úgy alakítani, hogy összhangban álljanak az általa ábrázolni kívánt eseményekkel; először inkább gondos mérlegeléssel elképzei azt a bizonyos egyszeri és egyetlen *hatást*, amit ki óhajt dolgozni, és csupán azután talál ki ilyen eseményeket; majd ezeket az eseményeket úgy ötvözi, hogy leginkább segítsék az előzetesen elképzei hatás létrehozásában. Ha már a legelső mondatából sem világlik ki ez a hatás, akkor első lépése is botlás volt. Az egész műben nem lehet egyetlen leírt szó sem, mely közvetlenül vagy közvetett módon ne mutatna az előzetesen rögzített alapterv irányába. (POE 1981b, 814)

Poe szerint tehát az elbeszélés nem az elbeszélő aktussal kezdődik. Egy műalkotás csak akkor válik eredeti és egységes egészzé, ha minden nyelvi eljárást megelőz és meghatároz egy bizonyos fundamentális alkotóelem (tudniillik a „hatás” – „effect”) felfedezése és kiválasztása. Minden konkrét nyelvi kibontás ebből a heurisztikus alkotóelemből indul ki. Az egységesítő komponens kifejtése a hozzá illeszkedő események kiválasztásával, a cselekedetek mondatba foglalásával és az így létrejövő különböző cselekménysorok összekapcsolásával megy végbe. S csak ezúton lehet eljutni a gondolatképzésig – egyfajta költői bölcséletig, amely nem előzi meg a szöveget, mivel kizárólag a költői eljárások eredményeként, a poétikai aktus végeseményeként születhet meg.

Ennek a tömören összefoglalt poétikának a középpontjában az az elv áll, hogy a költői szöveg fundamentális építőegysége és a nyelvi alkotás egésze között egyenértékűség áll fenn. A novella esetében az elbeszélő diszkurzus minden eljárása a legkisebb elem és az alkotás totális egésze közötti megfeleltethetőséget segít kidolgozni. A diszkurzív poétika (Kovács 2004) ezt a specifikus összefüggést a költői szó és a költői szöveg szemantikai ekvivalenciájaként ragadja meg. Eszerint a poétikai alapelv szerint minden költői alkotás előfeltételezi a költői szószemantika (a metafora) létrehozásának és a költői szöveg világlétesítő akтусának szétválaszthatatlan egységét.

2. A novella háromdimenziós szerkezete

Az ovális arckép (POE 1975, 290–292; POE 1981a, 260–263) olvasásakor nem okoz különösebb nehézséget az, hogy felismerjük azt a „hatásnak” nevezhető alkotóegységet, amely az egész novella sajátos költőiségét meghatározza. A szöveg legvégén ezt a két mondat áll: „Csakugyan ez maga az Élet! – S ekkor hirtelen kedvesére nézett – halott volt”. Az élet és a halál attribútumainak folytonos felcserélését biztosító rendkívül bizonytalan látáskészség alkotja azt a központi hatásmechanizmust, amely a teljes szöveg felépítését alapvetően befolyásolja. S ez a képzelet és „valóság” határát elmosó különleges látásmód már a szöveg első sorában be van vezetve: „a kastély [...] egyike volt a pompa és ború azon kőbe faragott példáinak, melyek oly régóta bámulnak le komoran az Appenninek völgyébe, a valóságban éppen úgy, mint Mrs. Radcliffe képzeletében”. A „valós” és képzelt, a létező és a nem létező, az élet és a halál felcserélésének domináns effektusa azonban önmagát nem tudja közvetíteni. A hatás kizárólag jelentéshatásként jöhet létre egy irodalmi alkotásban; a novellában mint nyelvi építményben csakis a nyelvi jelentéssel bíró kifejezések képesek elérni a kívánt művészi

hatást.¹ A domináns hatás egy, a teljes szöveg szerveződésének tekintetében kiemelkedő nyelvi kifejezés különleges szemantikájából szabadul fel – s ahogy a hatáselem, úgy az elbeszélő diszkurzus eljárásai is erre a kifejezésre vezethetők vissza.

A novella sajátossága, hogy két cselekményt kapcsol össze egy sorozattá. Az első jelenet perszonális nyelve egy lázas önkívületben lévő ember önmegfigyeléséről szól: arról, hogy vajon miért válik egy arcra készült festmény befogadása önkívületi állapotban különössé. A második jelenet pedig ennek a műalkotásnak a létrehozását beszéli el egy olyan könyv szavainak a felidézésével, amely a kép születésének történetét tárja fel. A műalkotásról szóló műalkotás tehát azt járja körül, hogy hogyan jön létre, és hogyan kerül befogadásra egy műalkotás. Végeredményben egy festmény megalkotásának és befogadásának történetét elbeszélő keretben válik az élet és halál attribútumainak felcserélése domináns hatáselemmé.

Az ovális arckép című novellának mint kétosztatú elbeszélésnek azonban van egy másik diszkurzív sajátossága is, amely nem annyira narratív, mint inkább prózanyelvi specifikumokkal bír. A prózanyelvi metaforaképzés hatására is kialakul egy különös kettősség. A kétosztatú cselekményt körülfogja egy olyan részletezően leíró prózanyelv, amely a cselekedetek kontextusát határozza meg. A tér leírása azonban cselekményképző tulajdonsággal is felruházódik, mert a sokszoros ismétlés hatására egy térképző részlet kiemelkedik a sok közül és dominánssá válik – a prózanyelv pedig egy sajátos cselekmény főhőségé avatja ezt a részletet. Ez a részlet a fénysugár; a róla szóló cselekmény pedig a fénysugár mozgásában érhető tetten. A festmény megalkotását és befogadását leíró történettel párhuzamosan halad

¹ Hatás és szemantika viszonyáról lásd Beardsley-t: vajon „vannak-e olyan szavak vagy mondatok, amelyeknek van emotív beviteli teljesítményük anélkül, hogy lenne bármilyen tartalmuk [...], vannak-e olyan szavak vagy mondatok, amelyeknek van emotív tartalma anélkül, hogy lenne bármilyen jelentése?” (BEARDSLEY 2012, 423, 425).

a fény mozgatasának története is. Végeredményként pedig egy olyan narratív paralelizmus jön létre, amely a festmény létrehozását és befogadását a fénymozgatus metaforáján keresztül értelmezi.

Az arckép befogadásának története elszakíthatatlan kapcsolatban áll a fényviszonyok változásával. A sötét kastélyban csak azt lehet meglátni, amit megvilágít a fényugár. Éppen ezért már a kastélyban található alkotások vizsgálatának legelején előtérbe kerül a fénymotívum:

Megkértem Pedrót, hogy hajtsa be a súlyos ablaktáblákat – már éjszakára járt –, gyűjtsa meg ágyam fejénél a magas kandeláber gyertyáit [...]. Mindezt azért, hogy ha el nem alszom, átadhassam magam a szemlélődésnek és legalább időnként annak a kis kötetnek, amelyet a párnán találtam, s amely a képeket értékelte és ismertette.

Olyannyira jelentőssé válik a látás, a fény és a műalkotás befogadásának összefüggése, hogy a fény mozgatusa már magát a látást és a befogadást kezdi el helyettesíteni:

A gyertyatartó rossz helyen állt, és mert nem akartam szunyókáló szolgámat felébreszteni, kinkeservesen kinyújtottam a karom, és magam mozdítottam el úgy, hogy *sugara jobban megvilágítsák a könyvet*.

De ez váratlan eredménnyel járt. A gyertyák fénye (mert sok gyertya égett) most megvilágított egy fülkét, amely eddig az ágy egyik oszlopának mély árnyékában rejtőzött el. Így az élénk fényben egy kép tűnt elém, amelyet eddig nem vettem észre. Egy asszonnyá érő fiatal lány arcképe volt. (Kiemelés: K. G.)

Egyedül a gyertyák fényugara az, amely képes életre kelteni a látást, lehetővé tenni az olvasást és a festmény(ek) befogadását. „Élénk”, élettel telített fényről van itt szó: „vivid light”. S ez azért fontos, mert a gyertya fényugara csak annyiban te-

heti látszólag élővé az ovális arcképet („félálomban szunnyadó fantáziám hirtelen felriasztva élőnek látta a csodálatos fejet”), amennyiben jelzőjévé az *élénk* (*vivid*) szó válik. Ebben a metaforizációs folyamatban a fény fokozatosan az élet szimbólumává válik. Egyedül az válhat élővé ebben a szövegvilágban, amit a fény megvilágít; minden más, ami a sötétben rejtőzik, holt: „A kép vásznára hulló gyertyafény [...] visszahívott az eleven, a való életbe”. Ezért van az, hogy a műalkotás befogadása sem zárulhat másként, mint a fényugarak újabb áthelyezésével: „Mély és tiszteletteljes rettegéssel visszatoltam előbbi helyére a gyertyatartót”. A fényugár megmozdítása jelöli meg a befogadás folyamatának kezdetét, s újabb megmozdítása jelöli meg a végét is; tehát végül is a fényugár az, amely az élet terébe helyezi át a festményt.

Az arckép befogadásának története azonban csak annyiban kerülhet elszakíthatatlan összefüggésbe a fényugár mozgásával, amennyiben az alkotás is már eleve a festésaktus és a fény viszonyából bomlik ki. A festmény alkotását elbeszélő könyvrészlet fikciója abban rejlik, hogy az élettel telített fény az élet szimbólumává válik. A festés aktusa pedig úgy tudja végeredményként realizálni élet és halál attribútumainak felcserélését, hogy a prózanyelvi metaforaképzés a fény áthelyezésével azonosítja azt. A festés ebben a szövegben nem színek vászonra történő felviteléből áll; különös összefüggésbe kerül a fény mozgatusával. Az arckép által ábrázolt nő halála már a festés megkezdése előtt összeköttetésbe kerül a fény hiányával: „ült heteken át a magas, homályos toronyszobában, ahol a sápadt vászonra csak felülről hullott a fény”. A prózanyelvi metaforaképzés pedig nyíltan a fény-metaforikával fejezi ki a haldoklást: „a fény [...] megtámadja ifjú asszonya lelkét, egészségét”. Végeredményben az élet a fényugárral, maga a festés pedig a fény áthelyezésével azonosítódik:

a remek színeket, amelyek olyan élettelivé tették a képet, az arcáról rabolta el. És hosszú hetek múltán, amikor már majdnem elkészült a kép, és csak egy ecsetvonás kellett

a szájhoz, egy fénysugár a szembe: akkor még egyszer, utoljára, fellobbant az életerő az asszonyban, mint ahogy a kanóc utolsót lobban a lámpában, mielőtt elalszik. És megtörtént az utolsó ecsetvonás: a szembe belelopta az utolsó fényt.

Ez az a metaforikus folyamat, amelynek eredményként az arcképfestés az élet és a halál attribútumai felcserélésének aktusává válik. A lefestett nő, aki „csupa világosság” („all light”), úgy hal meg, hogy a fény átkerül arcáról és szeméből a vászonra. A festés aktusa ebben a metaforizációban az élettel telített fényt helyezi át az élő nőről a holt vászonra, s így egyszerre pusztítja el az életet és kelti életre a műalkotást. A novella szövegvilága szerint tehát a művészet végeredményben nem más, mint a „valóság” felszámolása és a műalkotás teremtettségének élettel telítése.

Bár a szöveg számos szintjét körüljártuk már, azonban még mindig feltáratlanul maradt a legalapvetőbb alkotóelem, amely létrehívja az egész szöveget átható különös költői jelentésszerűt. A műben előkerül egy különös kifejezés. Ha arcképfestésről van szó, akkor az angol nyelv felkínálja a *paint* mellett a *portray* igét is. A novella realizálja ezt a lehetőséget: „It was thus a terrible thing for this lady to hear the painter speak of his desire to portray even his young bride”. A *portray* szó az egész novella legjelentősebb szótémájává válik. A szó egyfajta költői etimológiáját újra-szemantizálja és történetté bontja ki a szöveg. A lefestés aktusát megnevező szó két elemre bomlik: *port* + *ray*. A *ray* („sugár”) szóelem a kandeláber gyertyáinak („the rays of the candles”) és a lámpa kanócának fénysugaraként realizálódik a történetben. A *port* szórész pedig az angol *portable* szóban is jelen levő latin szó szemantikáját hívja életre: „átvisz, szállít”. A költői etimológia egy olyan metaforikus szemantikát is felfedez a szóban, amelyet annak szó szerinti jelentése eltakar – így kezd el a *portray* szó egyszerre két jelentést képviselni: „arckép festése” + „a fénysugár átvitele”. A novella fikciója ezt a két jelentést egyszerre realizálja, amennyiben a festmény

létrehozását és befogadását egyaránt a fénysugár átvitelként jeleníti meg. Tehát a *portray* szóban rejlő potenciális metafora alkotja az egész szöveget átható heurisztikus fikció kiindulópontját.

Az *ovális arckép* szemantikai felépítéséből a novella egy általános háromdimenziós modelljét lehet kikövetkeztetni. A háromdimenziós modellnek van két horizontális és egy vertikális tengelye. A két horizontális tengely alkotja a novella cselekményének két szálát. Minden novella legalább két történetet mond el (SZMIRNOV 2007, 417–425). Az egyik előtérbe helyezi magát, a másik háttérbe húzódik. Az előtérben levő mindig egy emberi főszereplő cselekedeteit mondja el. A háttérbe húzódó egy részletjelentőségűnek tűnő tárgy történetét hozza létre. A novella végére a látszólag összeférhetetlen két történet szervesen összekapcsolódik, s visszamenőlegesen is átírja a háttérbe húzódó cselekményszál jelentőségét. Így alakul ki a narratív paralelizmus, amelyben a tárgyról elmondott történet metaforikusan értelmezi az emberről szóló történetet. Azonban a novella cselekményének végén észrevehetően összefonódó két történet már a novella legelején egy pontból indul ki. Ez a pont azonban nem a narratív szinten, hanem a szöveg szintjén azonosítható. Egy olyan prózanyelvi képződményről van szó, amely egy metaforikus kifejezésben már eleve szemantikailag összekapcsolja a későbbiekben kibontott két cselekményszálát. A metafora előre kijelöli a narratív paralelizmus útját; a novella végén felismerhetővé váló összefüggés pedig visszamutat a szöveg eredetét meghatározó metaforára. A szó belső metaforájából kiinduló, a narratív paralelizmuson és a sajátos költői elbeszélő diszkurzuson keresztül kibontott, s a költői szöveg egészéig elvezető metaforikus folyamat alkotja a novella modelljének vertikális (nyelvi) tengelyét. A novella teljes szövegvilága a heurisztikus fikciót felszabadító metaforából indul ki, s minden narratív és diszkurzív folyamat erre mutat vissza. Ez a szemantikai összefüggésrendszer biztosítja a novella egységességét, ökonomikuságát, redukáltságát és minden redukáltság ellenére felismerhető totalitását.

S hogy ez a Poe által felismert és megmutatott működésmód valóban általánosítható-e – azt csak további novellaelemzések bizonyíthatják be...

HIVATKOZÁSOK

- Monroe C. BEARDSLEY (2012), *Az irodalmi alkotás*, in KOVÁCS Árpád (szerk.), *Regényművészet és íráskultúra*, Budapest, Argumentum, 417–454.
- Roman JAKOBSON (1982), *A nyelv működésben*, in FÓNAGY Iván és SZÉPE György (szerk.), *A költészet grammatikája*, Budapest, Gondolat, 142–161.
- KOVÁCS Árpád (2004), *Diszkurzív poétika*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó.
- E. A. POE (1975), *The Oval Portrait*, in *Complete Tales & Poems of Edgar Allan Poe*, New York, Vintage Books, 290–292.
- E. A. POE (1981a), *Az ovális arckép*, ford. PÁSZTOR Árpád, in BORBÁS Mária és KRETZOI Miklósné (vál.) *E. A. Poe válogatott művei*, Budapest, Európa, 260–263.
- E. A. POE (1981b), *Howthorne „meséi”*, ford. TAKÁCS Ferenc, in BORBÁS Mária és KRETZOI Miklósné (vál.) *E. A. Poe válogatott művei*, Budapest, Európa, 803–819.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2001), *Nem hallott dallamok és nem látott festmények: társzművészetek a romantikus szépprózában*, in SZEGEDY-MASZÁK Mihály és HAJDU Péter (szerk.), *Romantika: világgép, művészet, irodalom*, Budapest, Osiris, 52–65.
- Igor SZMIRNOV (2007), *A rövidség értelme*, in KOVÁCS Árpád (szerk.), *A regény és a trópusok*, Budapest, Argumentum, 417–425.

CSEHY ZOLTÁN

Sándor, aki született Sarolta

*Reflexiók Vay Sándor költészetének
nemi ambivalenciáiról*

„Van olyan Sándor is, aki / született Sarolta” – írja *Saci* című versében Fabó Kinga, s aligha lehet kétes, kire céloz (FABÓ 1996, 100–101). Vay Sándor, a Vay Sarolta néven született újságíró, regényíró mind az irodalomtudományi, mind az orvopszichológiai térfélen sokkal inkább kalandos, nemváltó életével hívta fel magára a figyelmet, mint méltánytalanul mellőzött irodalmi produkciójával. Vershősi mivolta mellett Rakovszky Zsuzsának köszönhetően modern regényhős is lett (RAKOVSZKY 2011; a regényről lásd például ÓCSAI 2012), híres pszichoszexuális esettanulmányok tárgya, permanens misztifikációk és a nem lankadó kuriózuméhség kielégítője. Fabó Kinga Vay Sarolta, illetve Sándor karakterét saját nyelvpoétikus androgün-konceptiójába illesztette, és határozottan rákopírozta az épp ábrázolt szexuális aktus jelenidejűségére:

Saci Sanyiként hal belém, ahogy belém hatol.
Hogy nőként milyen, azt nem tudhatom.
A nevei, a nemei
változnak. De ki ő?
Milyen
szubsztancia?
Vagy ez az akcidencia?

A név és a nem, a férfiasság és a nőiesség, a biológiai és a társadalmi nem feszültségtereiben létező „szubsztancia” mégsem lehet teljes bizonyossággal Vay Sándor, illetve Sarolta androgünitása. Lénye teljes egészében a maszkulinitás bővületében és evidenciájában nyeri el indentitását, és ez az identitás e tekintetben permanens és következetes megnyilvánulások sorozata. Ugyanakkor nem igazán lehetne a női lét férfiasság-töltetének akcidienciája sem.

Vay Sarolta nevelője, a liberális szemléletű, a forradalom elkötelezett híveként ismert Kászonyi Dániel a hagyományos humán képzés mellett vívni, lovagolni is megtanította a már akkor igencsak fiúsan viselkedő növendékét (Vay Sarolta/Sándor életpályájáról lásd BORGOS 2007 és 2011; CZAGÁNYI 2009; SZTAVINOVSKY 2009). Vay férfiúi önreprezentációja (beleértve a lányszöktetéseket, párbajt, szerelmi kalandokat) teljes egészében illeszkedett ahhoz a normához, amit Hadas Miklós így fogalmazott meg:

A libido dominandin alapuló nemesi becsület azon az illúzió alapszik, hogy a férfiúi tökély és mindenhatóság, a sérthetetlenség, a megkérdőjelezhetetlenség, az egyenesség, a világ folyásáért vállalt felelősségtudat, valamint az ezekkel a terhekkkel együtt járó büszkeség végső soron istentől származó karizmának tekinthető. (HADAS 2003, 97)

Ez a maszkulin konstelláció szinte fétissé alakult Vay tudatában, s ennek művészi lecsapódása leginkább költészetében érhető tetten. Krúdy Gyula *Négy gróf író* című írásában Vay épp D'Artagnan álnéven írt „elmés és finom” könyvét méltatva jegyzi meg: „Egyike azoknak az individuális egyéniségeknek, akit kevesen értenek meg a köznapi emberek közül, és művészi lelkük magas repülésében nem nagyon sokat törődnek polgári véleményekkel” (KRÚDY 2008, 229–230). Krúdy itt nyilvánvalóan nem Vay szövegének radikális kívülállóságára gondol, hanem az autobiográf én maszkjai mögött rejlő referencialitásra céloz.

Vay rendszeres tanulmányait sem hanyagolta el, Drezda, Lipcse, Berlin után Budapesten szerzett oklevelet, majd számos

korai versközléssel a tarsolyában 1895-től a *Pesti Hírlap* munkatársa lett. Férfiidentitását percre nem kérdőjelezte meg, egy anekdota szerint amikor Gáspár Imre költő szerelmet vallott neki, sértődöttségében tört rántott, és kis híján megsebesítette a „perverz” szerelmest. 1883-ban ismerte meg egyik legnagyobb szerelmét, Eszéki Emma színésznőt, akit megszöktetett és nőül is vett, majd egy újabb szerelmi affér miatt elváltak. Vay ekkor már Engelhardt Máriának csapta a szelet, akivel 1889-ben keltek egybe. A fiatal tanítónő szülei nem elleneztek a különös házasságot mindaddig, míg Vay el nem adósodott, és apósának nem tudta visszafizetni a kölcsönt (800 forintot csalt ki tőle). Az após ekkor feljelentette Vayt, hogy tulajdonképpen nő, azaz valójában „kisasszony-férj” (vö. SZERZŐ NÉLKÜL 1889). Így került Vay Sándor a híres szexológus, Krafft-Ebing szanatóriumába, s a modern szexológia érdeklődésének középpontjába. Krafft-Ebing *Psychopathia sexualis* című művének 166. esettanulmányában „V. gróf” a gynandria kategóriájába került a „veleszületett rendellenes nemi érzés” női alakváltozatainak rendszerében (KRAFFT-EBING 1926, 331–339).¹ Geertje Mak 2004-ben hasonló következtetésre jut: a férfias nő „invertált” prototípusát látja megtestesülni Vay grófban (MAK 2004).

Krafft-Ebing az apai szeszélynek tulajdonítja a fiús nevelést, részletes családkép után pszichopatológiai portrét rajzol Vay Saroltáról, aki „gyakran részeg volt, kedvelte a férfisportot, igen ügyes vívó volt”, vonzódott a színésznőkhöz, sőt bordélyba is járt, akinek „szerelmében nincs állandóság”, leghosszabb viszonya három évig tartott Eszéki Emmával, akivel mint férj és feleség éltek együtt. Vay a testi férfiasság imitálásának különféle technikáit dolgozta ki, melyekről Krafft-Ebing így ír: „Apósa közléseiből az is kiderül, hogy (amint azt később be is vallotta), hogy a nadrágzsabéba dugott zsebkezdő vagy akár kesztyű által akarta a scrotumot sejtetni” (KRAFFT-EBING 1926, 334). Gyakorta színlelt borotválkozást, a menstruációs vért pedig

¹ A munka első kiadása 1894-ben jelent meg magyarul Fischer Jakab átlátásában, Gáspár Endre pedig 1947-ben fordította újra.

aranyérnek mondta. Krafft-Ebing láttelepe Vay írásaiban, leveleiben teljes egészében megerősíti a férfias sztereotípiák jelenlétét, a szerző irodalmi jelentőségének megítélésében pedig a magyar tekintélyekre hagyatkozik. Hosszan idézi Vay Máriához írt leveleit, s kiemeli az alábbi passzust:

Uraim, bölcs jogi tudósok, psycho- és pathologusok! irányítsák maguk az én életemet, minden léptemet a szerelem vezette, minden tettemet ez indokolta – hisz Isten oltotta belém. Ha ő ilyennek teremtett és nem másnak, arról csak nem tehetek én, avagy a végzet kifürkészhetetlen utai ezek?” (335)

Rakovszky Zsuzsa e motívumokra építve iktatja be regényébe a *Bíráimhoz* című (ál-Vay) verset:

S így szól: „Tudós bíró, s ti,
Jeles professzorok!
A törvényt s rendet óvni,
Tudom, ez dolgotok!
Nekem, bár bús bűnősként
E rendet tisztetem,
Szívembe másik törvényt
Írta az én Istenem. [...]
Míg jártam botladozva
E földi téreken,
Órá, mint csillagomra
Függesztettem szemem.
Rá, mit a földi ember
Szerelemnek nevez.
Hogy e törvényt követtem
Az én bűnöm csak ez!”
(RAKOVSZKY 2011, 10–11)

Rakovszky szintén a jogi és pszichiátriai diskurzus szorításában megképződő konvenció irányából kísérli meg VS önélet-

rajzat konfrontálni a belső világ megingathatatlan „természetességével”. Krúdy Gyulával ellentétben (KRÚDY 1974 és 1966) itt az utóbbi diskurzus dominanciájáról beszélhetünk: a Vay-jelenség „elregényesítése” és misztifikációja helyett látszatkódokumentálás történik, s ennek rendelődnek alá az írói kvalitások is. A test „természetes” tudása és a szerelem elemi vágya hagyományosan diadalmasan kezdi ki a tudományos diskurzust, s végeredményben el is lehetetleníti azt. Rakovszkynál az orvos-jogi diskurzus Dr. Birnbacher feljegyzései nyomán külön szólamot kap, de a Vay-betétversekben is megjelenik ellentétként. E versekről, illetve a naplóbejegyzésekről Károlyi Csaba véleménye rendkívül szigorú: „kicsit meghökkenítő, ahogy a naplójában fogalmaz, a versei is elég bugyuták” (ÉS-KVARTETT, 7). Radnóti Sándor szerint a Rakovszky által kreált Vay-versek nem olyan sikerültek, mint például Weöres Psyche-szövegei, holott a poétikai kihívás óriási, hiszen épp az a nyelv hiányzott a kor regiszteréből, melyen Vay érzései egyáltalán autentikusan megszólalhattak volna (8). Rakovszky elsősorban erotikus térfélen erős. Krúdy Gyula Vay Sándor-írásainak nyoma szintén erőteljesen jelen van, ahogy ezt a szöveg szecessziós indázása is jelzi. A regény önéletrajzi szólama mintha egy magánszínház előadása lenne, melyben egy színész makacsul ragaszkodik legkedvesebb szerepéhez, s a legkisebb kompromisszumra sem képes, hogy változtasson ezen. Vay sorsában a tükör motívuma kardinálissá válik: amikor lányruhában szembesítik a tükörben megjelenő önmagával, széttöri a tükröt. Margócsy István az Éskvartettben már ráirányította a figyelmet a lírai portréalkotás, illetve az önérzékelés tükörjátékainak rendszerére (8). E rendszer csúcspontja a bolondokházában zajló színészexkurzió, mely során Vay önnön léte torz tükörképeivel szembesül stb. A biológiai nem kényszerű kiugratásával (egy szuggesztíven leírt bábaasszonyi vizsgálat) lényegében épp a lényeg nem változik: létezik egy kizökkenthetetlen ego, mely nem hajlandó számot vetni azzal a ténnyel, hogy a test eleve elrendelt nemi szerepet ró ránk. Vay Sándor a feltétel nélküli önmagaság metaforája lesz: létünk szabadságigényének bajnoka. Még akkor is, ha az ő ko-

rában férfiként könnyebb volt érvényesülni, mint mondjuk leszbikus nőként. Borgos Anna meggyőzően érvel amellett, hogy Vay a leszbikus életforma korabeli társadalmi megkoreografátlansága miatt inkább a férfiként élő nő már precedenssel is rendelkező válfaját választotta (BORGOS 2007, 192).

Vay Sándor költeményeit Valentyik Ferenc kutatómunkájának köszönhetően 2009-ben adták ki önálló kötetben (VAY 2009). A verseket szerzőjük öt esztendeig Vay Sarolta, majd 1880-tól kizárólag Vay Sándor néven publikálta. A Vay Sarolta-versek tudatosan elbizonytalanítják a szerelmi érzés nemi markereit, de a jelzés és maszk dinamikájának köszönhetően kirajzolódik, hogy a szerelmes-erotikus szövegek nőkhoz íródtak. Itt természetesen nem hagyományos értelemben vett leszbikus líráról van szó, és a bonyolult önidentifikációs mechanizmusokba belejátszik a szerelmi költészet konvenciórendszere, férfias regisztere is, hiszen a női szerelmi lírának ekkor a magyar irodalomban alig vannak követhető mintázatai. Vay Sándor viszont már „autentikus” férfilírárt művel: a nemek jelenléte evidensebb, az írásmód hagyományosabb, a verskonstruálás pedig akarva-akaratlanul a sztereotípiára, az asszimilációra fókuszál.

Vay Sarolta első versei 1875-ben jelentek meg a *Vasárnapi Újság* és a *Családi Kör* hasábjain. A korai versek a leginkább a romantikus dalköltészet regisztereit hozzák működésbe, de olykor szimbolikájuk meglepően el is távolodik ettől az esztétikai univerzumtól. A *Tantalusz* című vers a *Családi Kör* 1875. március 14-ei számában jelent meg. A szerelmi kínok tantaloszai fájdalmának felismerését dokumentáló szöveg épp a mitológiai referencialitás okán utal vissza Vay Sándor reménytelen helyzetére, mely a szerelmi paradoxonok szokásos játékba hozása után a heves vallomás és a fatális reménytelenség kifakadásában oldódik verszárlattá:

Imádom őt, ki engem nem szeret,
Ölve tartja szíve lelkemet,
De oh! a végzet olyan mostoha
Nem, nem lehet ő enyémmé soha!

Tantalosz nem pusztán az örök, kielégületlen vágy jelképe, hanem az istenek mindentudását próbára tevő figura is. Vay Sándor ritkán dolgozik ennyire intellektuális jelképiséggel. Szerelmes versei (költeményeinek döntő hányada az) olykor szerepversekhez hasonlatosak, és akad példa a nemi szempontból indifferensnek ható szövegformálásra is, de még női néven írt szövegei is túlságosan maszkulinok a korabeli és a korábbi nőköltők szövegeihez viszonyítva. A szerelmi költészet klasszikus eljárása, miszerint a versben a férfias pozíció kifordul, illetőleg a férfi társadalmi szerepével ellentétesnek mutatkozik, szintén Vay segítségére van. A *lugosban* című, Vay Sarolta néven publikált vers ugyan olvasható szerepversként, de az nyilvánvaló, hogy nem férfihöz szól. Az „édes csevegés” szapphói–catullusi képet idéz, a haj leírása pedig teljesen nőies:

Pajkos szellő lágy érintésével
Megsimogatja szép, sötét hajad,
S aranyugárból fátyolt szó reá
A tündérfényben égő alkonyat!

A *Röpke ívekben* 1877-ben publikált *Viszontlátlak* címzettje a „jó angyal”. A szenvedés, az üldözés képei a világgal dacoló egyéniség érces hitvallásává válnak:

Elmondom majd mennyit szenvedtem,
Hogy üldözött, mart a világ,
De megtörni nem bírt, nem bírta
Rám vetni a nehéz igát.
Hogy büszke fejem nem hajolt meg,
Bátran mondam az igazat
Mindig és nem bántam, ha rá nyomban
Rám egész közápor szakadt.

Az *Egy virágszállban* a kedvestől kapott hársfavirág közvetítő szerepe pótolja a testi érintkezés intenzitását. Ez a fétissé vált tárgy megszemélyesül, és mintegy pótolja a hiányzó hangot,

a viszontvallomást. Vay gondosan ügyel arra, hogy szerelmes versein ne hagyjon nyomot az explicit nemiség. A szerelem széles skálán mozog: számos artikuláció ölt verstestet. A boldogság erotikus megjelenítéséről *A radványi parkban* című költemény tesz bizonyosságot. Az aktus szokatlan nyíltsággal jelenik meg:

Ajkam lázas csókban hő ajkadra tapad,
Mámoros gyönyörbe ringat ölelésed,
Egyesül mi ketten, zsongó tölgyek árnyán...
Mennyi üdvöt rejt egy pillanat is véled.

Kétségtelen, hogy a strófában egyetlen olyan jelző sincs, mely ne lenne közhelyes, mégis Vay számára ez a szerelmi közhely, a helyzet és az érzés „közhelye” maga lesz a boldogság, amikor valóban férfiként képes megideologizálni önmagát, és minden a heteroszexuális normatíva szerint halad a maga célja felé. A költemény teljes diadalként egy szimbolikus ejakulációval zárul:

Legyen áldva e hely minden egyes fája –
Itt voltam én boldog, – lágyan lebbenj szellő
S lövelj rá bíborfényt alkonyég sugára.

Az imádott személy angyali mivoltának említése a múlt nosztalgikusságával kerül kapcsolatba például az *Arczképed* című versben (1880): az angyallét azonban nem a nemtelenség terepe, hanem a paradicsomi élvezetek emlékének biztosítéka. Az álom, a látomás, az ábránd a képzelet terébe utalja magát a szerelmet is: a retorika érzélgősségét a lélek odüsszeiájának meghökkentő pórsége ellensúlyozza.

1880-ban jelentős változás érezhető Vay Sarolta önreprezentációjában: versei immár Vay Sándor néven jelennek meg. *Szabó Endrének* című verse egyike a legkülönlegesebb Vay-verseknek. A humoros költemény a házaselet szatírája radikálisan férfiszexuálisból megírva, Amade László nyomdokain. Szabó

Endre ismert műfordító, szerkesztő és író volt, „víg, pajzán magyar Béranger”, aki immár elhagyja a „kört”, a tarokk, a pipa, a kalandok, a „hetzek”, a murik világát papucsra cseréli. A vers különös humora beszippantja Kant és Schopenhauer nevét ép-púgy, mint enigmatikusan Vayét magáét is: „A vőlegény mindig boldog – ez a jelző / Dukál nekik, mint vajhoz a retek”. A társasági férfielelet élő poéta szerelmes verseinek hangja mit sem változik, csak immár ténylegesen férfiként szól a nőkhöz, levetve a maszkot, és ami még evidensebb: a versekben konkretizálódnak a nemek, megjelennek a lányok, a nők („Éljen a lány, a dal, a bor!”), méghozzá egy hangsúlyosan maszkulin retorika részeként. A szerelmi rezonancia intenzitása most is változik, ám a vágy beteljesülésének lehetőségei optimistábbak:

Csodás vagy szerelem,
Alig hamvad lángod,
A kialvót ismét
Forróbbal fölváltod.

A rejtőzés helyeit vagy a titkos természeti környezetet, a kivonulást felváltja az intimebb belső terek világa (*Kedvesem szobája*), melyekben a nemi szerepek is evidensebbek:

A szögletben a puha pamlag... hányszor
Öleltem ott, láztól hevülve át,
Míg izzó, forró csókokkal fürösztöm
Vágytól égő, bíborszín ajakát,
Halvány arcza kigyúl s mint selyemsátort,
Borítja rám elomló, lágy haját,
S kéjes könnyükben ázik szempillája –
Megáldva légy, kedvesem kis szobája!

HIVATKOZÁSOK

- BORGOS Anna (2007), *Vay Sándor/Sarolta. Egy konvencionális nemiszerpáthágó a múlt századfordulón*, Holmi, 2007/2, 185–194.
- Anna BORGOS (2011), *Sándor/Sarolta Vay, a Gender Bender in Fin-de-Siècle Hungary*, in Steven TÖTÖSY DE ZEPETNEK és Louise Olga VASVÁRI (szerk.), *Comparative Hungarian Studies*, Purdue UP, 220–231.
- CZAGÁNYI László (2009), *Gróf Vay Sándor (Sarolta) az első magyar újságíró*, in VAY 2009, 6–18.
- ÉS-KVARTETT (2011) *Rakovszky Zsuzsa VS című regényéről*, Élet és Irodalom, 2011. június 3., 7–8.
- FABÓ Kinga (1996), *Elég, ha én tudom*, Budapest, Seneca.
- HADAS Miklós (2003), *A modern férfi születése*, Budapest, Helikon.
- Báró Dr. R. KRAFFT-EBING (1926), *Psychopathia sexualis különös tekintettel a rendellenes nemi érzésre*, ford. Dr. S[ugár] K. M[árton], Budapest, Nova.
- KRÚDY Gyula (1966), *A csínyes Vay gróf vagy az udvarház utolsó költője*, in *A tegnapok kódlovagjai*, Budapest, Szépirodalmi, 377–384.
- KRÚDY Gyula (1974), *A magyar George Sand. Vay Sarolta grófnő, a női gentleman*, in *A szobrok megmozdulnak*, Budapest, Gondolat, 409–419.
- KRÚDY Gyula (2008), *Publicisztikai írások 2.*, Pozsony, Kalligram (KÖM, 11).
- Geertje MAK (2004), *Sándor/Sarolta Vay. From Passing Woman to Sexual Invert*, Journal of Women's History, 2004/1, 54–77.
- ÓCSAI Éva (2012), „Senki sem olyan vak, mint az, aki nem akar látni”. *Egy androgün író fiktív önéletrajza*, Tiszatáj, 2012/2, 100–103.
- RAKOVSZKY Zsuzsa (2011), VS, Budapest, Magvető.
- [SZERZŐ NÉLKÜL] (1889), *Kisasszony-férj*, Borsodmegyei Lapok, 1889. november 12., 3.
- SZTAVINOVSKY Győzőné (2009), *A pályakezdő költő*, in VAY 2009, 19–25.
- VAY Sándor (2009), *Virág borul minden rögre. Versek*, szerk. KAPUI Ágota és VALENTYIK Ferenc, Dabas, Grafilux.

GINTLI TIBOR

Az anekdota újraértelmezése Móricz Nem élhetek muzsikaszó nélkül című kisregényében

Móricz prózájának az anekdotikus hagyományhoz fűződő viszonyát a recepció már korán szóba hozta, s még az anekdotától ideológiai okok miatt idegenkedő marxista irodalomtörténetírás sem vonta kétségbe e hatás jelenlétét Móricz életművében. Czine Mihály például így fogalmaz Móricz 1905 és 1908 közé eső pályaszakaszának jellemzése során: „Nem számúzi művészetéből az anekdotát. A benne lévő művészi lehetőségeket, humort, csattanót megfigyelést, tömörséget kiaknázza, anekdotákat jellemzésként, betétként, stíluszínezésként felhasznál műveiben, önálló anekdotává is átír nemegyszer” (CZINE 1960, 233). E megengedőnek tetsző attitűd határai ugyanakkor meglehetősen szűkre szabottak. Az anekdotikusság jelenségét Czine alapvetően a korai művek sajátosságának tekinti, az írói pálya olyan állomásaként értékeli, amelyet később meghalad az érett művész (CZINE 1960, 234). Móricz poétikája e megközelítés értelmében „megszüntetve őrizte meg” az anekdotikusság néhány sajátosságát, miközben az anekdota esszenciális vonásaitól már elszakadt, tehát az anekdotából eredeztethető elemek egy lényegét tekintve nem-anekdotikus elbeszélésmód alkotóelemeivé formálódtak át. Ez a perspektíva kijelöli az anekdotikussággal szemben tanúsított értelmezői tolerancia érvényesü-

lésének másik végpontját is: az érett Móricz művészetében az anekdotikus vonások csupán alárendelt szerepkörben, a megjelenített világ ábrázolásának, illetve a szereplők jellemzésnek eszközeként jutnak szerephez, miközben az elbeszélői szólam maga érintetlen marad a műfaj befolyásától.

Az anekdotikusság problémáját egészen a legutóbbi időkig a kortárs Móricz-recepció sem kísérelte meg új kontextusba helyezni. Talán Benyovszky Krisztián *Móricz Mikszáthot olvas* című írását tekinthetjük az első ilyen jellegű próbálkozásnak, amely azonban – túl azon, hogy érezhető távolságtartással foglalja össze a Móricz-próza anekdotikusságával kapcsolatos korábbi szakirodalmat, illetve *A kis vereshajú* című regény kapcsán explicit módon is nyilvánvalóvá teszi: számára nem hordoz negatív jelentést a „mikszahtos” jelző (BENYOVSZKY 2010, 192) – nem nyújtja részletesebb vizsgálatát sem a Móricz-próza anekdotikus vonásainak, sem ezek hagyományhoz fűződő viszonyának.

Ha megpróbálunk eltekinteni a vonalas ideológiai futamoktól és az enyhén militáns retorikától, Czine Mihály fejtegetéseiben akár értékelhető észrevételekre is találhatunk az anekdotikus narráció móriczi áthangolásával kapcsolatban. Az „egyenes vonalban lepergetett mese [...] és a lélekrajzra való törekvés” (CZINE 1960, 230) például olyan megfigyelés, amelyet saját olvasási tapasztalatom is visszaigazol. Az elbeszélői szólam nyelvi modalitásának egyik jellegzetességét is meglehetősen pontosan írja le Czine, amikor így fogalmaz: „Megritkítja, majd egészen elhagyja a »komázó« közbeszólásokat és az olvasóval való összekacsintásokat” (CZINE 1965, 159). Ennél fontosabb azonban az a Móricz elbeszélésmódjára általánosan jellemző sajátosságot érintő megállapítása, amely a narráció személyességét és az élőbeszédhez igazodó nyelvhasználatot ugyancsak az anekdotikus előadásmód mikszahti hagyományával hozza összefüggésbe (CZINE 1960, 232).

Ennek ellenére a Czine szemléletmódjára jellemző korlátozott érvényű tolerancia igyekszik az anekdotikus beszédmód hatókörét szűkre szabni. Amikor az elbeszélés anekdotikus ka-

raktere nem helyezhető el sem a később meghaladott pályaszkasz, sem az alárendelt narratív eszköz diszkurzív kontextusában, Czine a komor háttér felemlítésével igyekszik megteremteni a kritikai realizmushoz illő komolyságot. A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* rövid értékelésében is ezt láthatjuk: „derűs felszínét komoly sejtelmek borzolják” (CZINE 1965, 172). Új elem a biográfiára, a szerző személyére való hivatkozás, amely a komoly kritikába belefáradt író kikapcsolódási igényére vezet vissza a mű születését. Bár Czine „egységes, érett műnek nevezi” a kisregényt, az alkotó személyére apelláló retorikája mégis elkülöníti az életmű „fő sodrától”, mintegy időleges kitérőként állítja be. Az érvelés a derűs felszínesség ellentétéként mozgósítja a komoly mélység kategóriáját, amely azt hivatott jelezni, hogy a regénybeli narratíva nem lépi át az anekdotát övező *cordon sanitaire* határát. A „mélység” jelenléte szavatolja, hogy regénybeli anekdotikusság immár mentes az anekdota szemléletbeli lényegének tekintett könnyed felszínességtől.

A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* anekdotikus karakterének tipikus megközelítését immár nem Czine Mihályt citálva, hanem írásának jelöletlen forrását, Dóczy Jenő Nyugat-beli kritikáját idézve szemléltetem: „Azért is nevezetes ez a kis regény, mert benne összetalálkozik Móricz Zsigmond és kezét fog Mikszáthtal. Egy-két órácskára egészen mikszahti lesz maga is” (DÓCZY 1924). (Mindez így hangzik Czinénél: „Mintha egy-két órácskára a mindig lázadni és reménykedni akaró Móricz kezét fogna a lemondóan bölcs Mikszáthtal” – CZINE 1965, 172.) A következőkben a mellett az álláspont mellett szeretnék érvelni, hogy Móricz kisregénye az anekdotikus elbeszélésmód eljárásait alkalmazva nem lesz „egészen mikszahti”. Megítélésem szerint a szöveg úgy mutat kétségbevonhatatlanul anekdotikus jelleget, hogy közben meg is újítja ezt a tradíciót. Az elbeszélés anekdotikus karaktere nem az átmenetileg kísértő múlt, hanem az átalakuló és folyamatosan jelen lévő hagyomány képletével ragadható meg.

Terjedelmei okok miatt nem áll módomban annak bemutatása, hogy az anekdotikus narrációnak mely közismert hagyo-

mányos kellékeit idézi meg a kisregény, ezért csupán az anekdotikusság átértelmeződésére összpontosítom vizsgálódásaimat. Szembetűnő, hogy az alakok pozicionálásában nem érvényesül a kedélyesen humoros ábrázolás egyeduralma. A komikus zsánerfigurákként bemutatott nénik mögött hirtelen láthatóvá válik az a küzdelem, amelyet egész életükön át folytattak: „Könny volt az öreg nénik szemében. Félrefordultak, törülgették a szemüket, az orrukat, s Pólíka elszégyellte magát, hogy semmis kis bajával idemenekült ezekhez az öregekhez, akik egész életükben nagy bajokhoz voltak edzve...” (MÓRICZ 1962, 775) Bár Pólíkában nem válik olyan félelmetes erővé a férfi ellen lázadó nőiség, mint például az *Árvalányok* hősnőjében vagy *A galamb papné* címszereplőjében, a haragos indulat néhány alkalommal mégis olyan erővel jelentkezik személyiségében, hogy alakja a bájos haragvó asszonyka hagyományos zsánerfigurájának képletébe aligha illeszthető be (732, 733, 738), s ez a ki-kitörő düh egy pillanatra még a szöveg zárlatában is veszélyeztetni látszik a házastársak viszonyának rendeződését. A regény egymásra vetíti a truccolás humoros, valamint a férfi és nő küzdelmének komorabb, más Móricz-művekből is jól ismert narratíváját, igaz az előbbi dominanciájával. Ebben a regényben ugyanis elsősorban nem a küzdelemként felfogott férfi–nő viszony formálja át az anekdotikus elbeszélésmód karakterét, hanem a vitalitás ábrázolása. A felfokozott életerő első számú megtestesítője Balázs, akinek a nyitó képben megjelenített, egyre féktelenebbé váló mulatása ugyancsak a túlfűtött vitalitás jele. Fizikumának leírása rendre személyiségének ezt az életet habzsoló, „ragadozó” jellegét állítja előtérbe: „a foga csillog fehéren, erősen, harapósan” (724); „fehér fogai villognak vastag, bő vértől fekete, húsos ajkai közül” (739); „fehér fogai úgy villogtak, mint a farkas” (744). A csókkal kapcsolatban is ezt a tropológiát alkalmazza a szöveg: „rátapadt csókkal, forró, kemény, tüzes csókkal! / S megette [Pólíka ajkait], mintha éhes farkas kap eleven csontot” (777).

Balázs vitalitásának megjelenítésében kitüntetett szerep jut a nevetésnek, amely már a mulatás nyitó jelenetében feltűnik:

„Nagy kacagások vannak. Akkorát kacagnak, hogy a vén falak szinte megreszketnek bele.” Nevetésének ábrázolása többször összekapcsolódik fizikai jellemzésével: „Balázs nagyot kacag. Fehér fogai villognak” (739). Máskor a nevetés az evéssel, az életet habzsoló vitalitás metaforájával párosulva tűnik fel: „Hát micsinájjak – mondta nevetve Balázs, s a szája tele volt étellel, csámcsogással” (745). A nevetést intenzitása is a vitalitás trópusává teszi: „hatalmas nevetéssel kiáltott fel” (747), „harsonásan kacagott” (747), „úgy kacagott, mintha vasat kalapáltak volna” (747), akárcsak illemszabályokra fittyet hányó formája: „Balázs kuncogva felröhögött” (743).

Nemcsak Balázs nevet gyakran, hanem Pólíka is. Egyetlen szöveghelytől eltekintve nevetése erotikus vonzerejének tudatából ered. A szánkókkal folyó kergetőzés során Zsuzsi hívja fel rá Pólíka figyelmét, hogy az úr mennyire vágyakozik utána:

De hogy néz ám! Idenéz... Fészkelődik, jobban szeretne itt ülni...

– Fogd be már a szád – s elnevette magát Pólíka. Maga is szeretett volna hátra lesni, de nem mert. [...]

– Ugyan ne kárálj már annyit... – nevetgélt Pólíka, s meg volt vidámodva. A szíve is kacagott. Úgy tetszett neki, mintha medvét cipelne maga után, csörgő láncon. (740)

Később Pepi néni zsörtölődése szintén hasonló reakciót vált ki belőle:

– No, te csak meg tudod kínozni.

– Istenem – nyögdécselte Pólíka –, hát mit teszek én?

És huncutul emelte a zsebkendőjét a szeméhez, nem azért, hogy a könnyeit törölgesse vele, hanem, hogy a nevetését takarja.

Mert nagyon tetszett neki a Balázs dolga. Olyan büszke volt rá, olyan boldog és büszke. S úgy kivirágzott ez alatt a hét alatt. (753)

Az a szöveghely, amely Pólíka kacagását kétszer is említi, annak a levélnek a megírásához kapcsolódik, melyben megszőktetését kéri Balázstól. A nevetés ebben az esetben tehát a csábítás egyik klasszikus helyzetéhez kötődik: „Pólíka már kacagott, minden szót kuncogva írt le” (771). A válaszlevél megérkezése után „minden percben irult, pirult, nevetett” (772) – ez a nevetés már az együttlétnek szóló várakozás.

A anekdotát a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* a nevetés, az intenzív életkedv műfajaként kezeli, s ezzel az anekdotikus elbeszélés hagyományát olyan módon alakítja át, hogy annak legfőbb tartalmává magát az intenzív vitalitást teszi. Még szembetűnőbbé válik az anekdotikus narráció átformálása, ha a szöveg erotikus vonatkozásaira tekintünk. Pólika személyiségében ugyan nem láttatja az elbeszélés a szexuális váagnak azt a nyers erejét, mint például az *Árvalányok* lélektani érdekeltséggel bemutatott hősnője esetében, de az erotikus impulzusok mindvégig jelen vannak a regényben. A kibékülés háttérében – amely az összeveszés egész történetét végül anekdotikussá szelídíti – az utolsó fejezet tanúsága szerint az az intenzív erotikus vágy húzódik meg, amely a szerelmes fiatalokat megállíthatatlanul vonzza egymás felé. Nincs olyan oldala ennek a fejezetnek, ahonnan ne idézhetnék erotikus vonatkozású részletet, mégis csupán a két leglátványosabbra hívom fel a figyelmet. Az első részlet a testi érintkezést írja le, mely ugyan korántsem olyan vehemens, mint a *Sárarany* ismert jelenetében, mégis tele van intimitással, lefojtott vággyal:

A szán szaladt le az úton, a lovak patája csattogott, gőzük felszállott a hideg éjszakában, s a Balázs keze elhagyta meg újakezdte a játékot. Úgy izgatta magát, olyan szelíd és vérforraló idegjátékával. Mert csak ez a valódi kék, a kék színét borzolni, a feleség nagy prémbundájának prémjébe temetni a borostás arcot, a vastag köpenyen át érezni meg az izzó kis testet, az ujjakat belopni a kar alá, a puhameleg, drága mellecskék alá, csínyján lopni a szabadot... (776–777)

A második szöveghely tartalma még erotikusabb, holott nem a testi érintkezéstről beszél. Ha a bundára tett utalás nem húzná alá, hogy nem egy közösülés végkifejletének megjelenítéséről van szó, hajlamosak lennénk erről a körülményről megfeledkezni, mert a nyelvi megformálás a szexuális kielégülés leírásaként hat: „Úgy elernyedte a testük, úgy összeroskadtak végül, úgy összeomlottak. Bundákon keresztül és téli hidegen át és a csönd izgalmában érezték talán először egynek testüknek lihegő, boldog mámorát” (777). Mintha eddigi legteljesebb szexuális kielégülésüket élték volna át, de nem a megvalósult szeretkezés, hanem csupán a vágy intenzitása révén.

A *Nem élhetek muzsikaszó* nélkül két, egymással összefüggő eljárás segítségével formálta az anekdotikus elbeszélést a vitalitás autentikus narratívájává. A humorra épülő műfaji hagyományt egyrészt a vitalitás metaforájává tett nevetés középpontba állításával értelmezte át, másrészt a házastársak kibékülését egymásra irányuló intenzív erotikus vágyukban alapozta meg.

HIVATKOZÁSOK

BENYOVSZKY Krisztián (2010), *Móricz Mikszáthot olvas*, in *Fosztogatás*.

Móricz-elemzések, Pozsony, Kalligram, 179–193.

CZINE Mihály (1960), *Móricz Zsigmond útja a forradalmakig*, Budapest, Magvető.

CZINE Mihály (1965), *Móricz Zsigmond*, in SZABOLCSI Miklós (szerk.), *A magyar irodalom története V. 1905-től 1919-ig*, Budapest, Akadémiai, 151–215.

DÓCZY JENŐ (1924), *Nem élhetek muzsikaszó nélkül*, Nyugat, 1924/4.

MÓRICZ Zsigmond (1962), *Nem élhetek muzsikaszó nélkül*, in *Regényei és elbeszélései 1.*, Budapest, Magyar Helikon, 721–780.

Dobos István

A teremtő jelenlét poétikája

A jelentés meghaladása (?)

Felejtés és emlékezés kölcsönhatása teremti meg az irodalom mélyebb folytonosságát. Az újraolvasás legfőbb akadálya, ha a szöveg szinte könyv nélkül ismert. Zavarba ejtően sok, egyértelműnek vett idézet fonja körül Ottlik fő művét. A tetszetős jelmondatok változatlan ismétlése afféle kis-kátévá, erkölcsi intelmek és alapvető hittételek gyűjteményévé fokozza le a regényt, amelynek továbbélését éppen jelentésének a megújítása szavatolhatja. Amikor Esterházy egyetlen lapra lemásolta, s ezáltal felismerhetetlenné tette Ottlik regényét, arra is figyelmeztetett, hogy a felmagasztalás elfedi a szöveget. Esterházy ironikus gesztusa az ismert idegenné válását vitte színre, emlékeztetvén arra, hogy a kánon részévé vált műalkotások megőrzése csakis megújításuk árán lehetséges. A magyar értekező irodalomban erre tesz kivételesnek számító kísérletet Szegedy-Maszák Mihály: az *Iskola* háromféle megközelítése olvasható az első Ottlikről készített monográfiában (SZEGEDY-MASZÁK 1994), s a szerző legutóbbi, 2012 szeptemberében Ottlikról tartott előadása ismét új szempontból közelítette meg a regényt. Mit lehet hozzátenni az *Iskola a határon* gazdag szakirodalmához? Az újraolvasás alapvetően az értelmezési keret módosítását, a jelentéssel telített részletek szerepének ártértelekését s a kevésbé ismert szöveghelyek feltárását jelenti.

Kezdjük a tanulmány címének értelmezésével. A teremtő

jelenlét-élmények magával ragadó látványhoz, valószerűtlen érzéki hatáshoz vagy szabálytalan, véletlenszerű, megvilágosodást hozó eseményhez kapcsolódnak a regényben, s azt a hitet táplálják, hogy „a világ: tág és kimeríthetetlen”. Az utat szegélyező lámpaoszlopok derengő fénye említhető jellemző példaként:

bent a park ölén fogollyá vált önálló fényöblök keletkeztek, önmagukba visszavert, opálos zöld izzással, amit nem lehet lefesteni, mert csak a világítás játéka volt, csak annyi, mint egy könnycsepp párájának az emléke a feltekintő pillantásunkban, volt is, meg nem is, s mégis benne porzott a tágra nyílt égbolt minden káprázata. (OTTLIK 2000, II, 118)

Az efféle megfoghatatlan, bűvöletbe ejtő látvány jelentést létesít a regényben. Különbözik a közismert képtől, jelesül a friss hótakaró fehér ragyogásától, amely az égi kegyelem allegorikus tartalmával telített.

A teremtő jelző azt hivatott kifejezni, hogy a jelenlét megtapasztalásának átható pillanataiban más létezés lehetősége tárulkozik fel, a létnek olyan formája, amely ugyan nincs jelen a maga kézzelfogható valóságában, de megnyitja a célszerűségek világából kivezető utat: „élő valóságot tudunk létrehozni, ha a felületre merőleges irányú, ismeretlen dimenzió felé ható erőkre szakadatlanul figyelünk” (II, 199). Másként érzékeli a világot, aki részesül az erősebb lét közeléről hírt adó jelenlét élményében. Efféle pillanatok számbavételével zárul a regény, s erre utal vissza a *Buda* elbeszélője, amikor felsorolja, mit tart megörökítésre méltónak (OTTLIK 1993, 282). Az elbeszélő a céltalanság kísértésével szemben igyekszik megragadni és megörökíteni átható jelenlét-élményeit, a „test közeli boldogság” pillanatait. Zűrzavart érzékelvén a világban, fogódzókat keres belső függetlenségének megőrzéséhez, így értékelődik fel a jelentésről leválasztott látvány, a dolgok anyagszerűsége vagy a közvetlen, szavak nélküli megértés eseménye.

Medve önmaga nem-véletlenszerű létezéséről csak akkor tud megbizonyosodni, ha hisz a jelenvalólét valóságában. Ezt a hitet táplálja a tanszerláda fedelének tapintható rajzolata, saját kezének lenyomata a falon, az egykori növendékek képeiből kibomló világ vagy Bébé nagylelkű ajándéka, az áttetsző sárga csomagolópapír. Az önazonosság függ e tapasztalat valóságától. A világról szerzett *testiesen eleven tapasztalat* jelentősége vagy az eszköztelen megértés utáni vágy Ottlik regényében a jelenség lételméleti távlataira irányítja a figyelmet.

Hogyan lehet megragadni, megörökíteni s felidézni a teremtő jelenlét hatását? A jelenlét mesterségesen előállított a regényben, a közvetlen valóság illúziójának felkeltése a történetmondó kielégíthetetlen becsvágya. A „teremtő intenzitás” fenntartása és a szakadatlanul keletkező regény létezési módja között nem jöhet létre feszültségektől mentes összhang, s erre a hasadásra az elbeszélés szinte folyamatosan reflektál. Az „üresjáratokat”, a kivételes pillanatok megragadása közötti szakaszokat a katonaelet gépiesen ismétlődő eseményeinek a leírásai töltik ki. A jelen, a most ideje körkörös szerkezetű, önmagába visszatérő, s csakis gépies, változatlan ismétlődést ismer. A jelenlét ezzel szemben mintha az időtlen, az örökkévaló felé nyitna utat. A jelenlét-élményhez emlékképek kapcsolódnak, s annak sejtelve, hogy értelem, szellem költözik az életbe. Az „elbeszélés nehézségei” címszó körébe sorolható jelenségek újraszerveződhetnek a fenti kérdések körül.

A történetmondó ismételt kudarcként szembesül azzal, hogy az események között nem nyilvánul meg belső rend, a visszatekintő elmozduló távlata folyton újabb összefüggéseket teremt, s így az elbeszéltek elveszítik azonosságukat. Ami biztosan van, az a jelenlét átható élménye, minden más csak feltevés. A visszatekintő számára a jelenlét-hatások pontszerűsége bizonyul meghatározónak, az emlékezetbe mélyedt *testies* érzékletek, mint Medve tenyerének lenyomata a falon.

Mire utal a tanulmány alcímében megfogalmazott függő kérdés? A teremtő jelenlét az érzéki megmutatkozáshoz kapcsolódik a regényben, s nem a tapasztaláshoz, amely értelme-

zői viszonyulást tételez, s a jelentés megragadására irányul. A regény elbeszélője megkísérli lehántani a jelentést a dolgokról, mert fogva tartja a világ szavak nélküli, közvetlen megtapasztalásának vágya, tehát a jelentés meghaladásának gondolata. Medve azért próbál megszabadulni az értelmezés terhetől, mivel utólag minden magyarázatról kiderül, hogy részleges, vagy félreértésen alapul.

Hogyan lehet szavak, cselekedetek nélkül, közvetlenül hozzáférni a dolgok titkos lényegéhez? Medve azzal kísérletezik, hogy a látványról leválasztja a jelentést. Jótékony közönnyel, tárgyként szemléli szétkent zsíros kenyerét a tanszerláda fedelén: „Nem tartalmazott több jelentést, mint a dobogó szálkás deszkái, vagy mint a táblatorló szivacs” (I, 155). A könyv sugalmazása szerint a saját szenvedésünk iránt tanúsított közöny némi védelmet nyújt az idegen, ellenséges világgal szemben, ugyanakkor nem szabadít meg a szakadatlan értelmezés felelősségétől. Medve önkéntelenül erkölcsi szempontokat is mérlegel, s éppen akkor részesül a „testközeli boldogság” élményében, ha az utóbbiak értékeléséhez megtalálja a kellő távlatot. Ahhoz, hogy ki tudja kapcsolni ésszerű megfontolásait s erkölcsi érzékét, előzetesen rá kell hangolódnia a jelenlét-hatások befogadására. A test jelzéséhez, érzékeléséhez azonban emlékezet társul, s az egyszeri, kivételes jelenségek elbeszélésbe ágyazva összefüggő sorozatba rendeződnek. Minthogy a létezés szövetét nem lehet szétszálazni, Medve elszántan kísérletezik az értelmező tevékenység felüggasztásával annak érdekében, hogy kiküszöbölje elbeszéléséből a hamis izomorfizmusokat, tehát az egymással látszólagos összefüggésben lévő jelenségek közötti kapcsolatokat. A dolgok erőteljes érzéki hatásának befogadásától reméli a félrevezető jelentések meghaladását. Magával ragadó tapasztalatokról van szó, s a tapasztalat nem is a legmegfelelőbb kifejezés itt, hisz éppen a jelentés azonosításától tartózkodva válik Medve fogékonnyá ezekre a benyomásokra.

Mit jelent jelen lenni a világban? Hogyan győződhetünk meg arról, hogy valóban léteünk? Hol húzható meg a világhoz fűződő nem értelmezői viszonyulás határa? Milyen veszélyeket

hordoz magában a közvetlen jelenlét-tapasztalatok felértékelése? A fenti kérdésekre nem érkezik megnyugtató válasz. Medve folyton vágyakozik valami eredeti, természeti állapot után, s a közvetlen, lélektől lélekig ható, reflexió nélküli megértés bűvöletében él.

Ezen a ponton indokolt kapcsolatot létesíteni a „teremtő jelenlét” kifejezésben szereplő *jelenlét* fogalma és a regény valóságértelmezésének kiindulópontja között. Feltevésem szerint a jelenlét körébe sorolható jelenségek magyarázatát a teljes valóság kifejezhetetlenségének sejtelve vezérli. Medve kézirata 1942-ből erről így beszél:

A fogható valóság felszínén élünk, elszakadva. Az érzékelésen túli, időn kívüli, nagyobb valóság terében azonban folytonosan összefüggünk egymással valahol. Indáink metszik a világot, aztán továbbnyúlnak, ki, egy ismeretlen dimenzióba, mint elszakítatlan köldökzsinór, s ott vagyunk egybekapcsolva, egyetlen egészként, abban a teljesebb kontinuumban. (II, 198)

Ha nem létezne valahol ez a rejtett tartomány, „hogyan volna lehetséges az a csoda, hogy a mi siralmas eszközeinkkel, szóval, tettel, rúgásokból, tréfákból, otromba, elnagyolt jelekből mégis megértjük egymást?” (II, 198) A teremtő jelenlét-élmény méltóságot ad a létezésnek. A véletlen, az esetleges, az ajándék s a szerencse képzete társul a teremtő jelenlét-pillanatokhoz, amelyek a létezés feltétlen bizonyosságát jelentik. Minden más csak feltevés. A többszólamú regény elbeszélőinek ezzel szorosan összefüggő felismerése, hogy önmaguk nem-véletlenszerű létezéséről bizonyosságot szerezni először is saját testük érzékelésével lehetséges.

Képes-e a nyelv a létezésnek erről a tartományáról hírt adni? A regény egyidejűleg több, egymást kiegészítő értelmezésre ad lehetőséget. Egyfelől azt sugalmazza, hogy csakis félreértést eredményezhet a nyelv, ugyanakkor a lelkek találkozásakor a megértés szavak nélkül is megtörténik: a hallgatás a legto-

kéletesebb beszéd. Zűrzavar uralkodik a világban, ám lelkünk titkos szerkezetének épsége megőrizhető. Nincs mélyebb jelentése a dolgoknak, ám létezik átlelkedítő aura, amitől a környező világ jelenségei távlatot nyerne.

Fogas kérdések találkozási helye a tanszerláda fedele. Mit tudhatok? Mit kell tennem? Mit szabad remélnem? A regény visszatérő jelenetében Medve a zöld felületre meredve fogalmazza újra a modernség korának beköszöntét jelentő bölcsélet Kanthoz visszanyúló kérdéseit. Hallgatólagos közös tudásként van jelen a regény világában, hogy az önkény, a kiszámíthatatlanság a létezés meghatározó tulajdonsága. A *hallgatás* felmárgasztalása részben e belátással magyarázható. Bármit is mond az elbeszélő a tehetetlen kiszolgáltatottságról vagy az ellenállás lehetőségéről, kénytelen azonmód érzékeltetni, hogy szavai csakis feltételes érvényességre tarthatnak számot. A szenvedés mintha értelmet nyerne a regény világában, hisz sorsközösséget terem, s erős köteleket hoz létre. Ebből a tetszetős gondolatból azonban rögtön vissza is vesz az elbeszélő, amikor arra figyelmeztet, hogy bármi legyen is a kötőanyag, „tejsav vagy gyanta”, egy ponton túl a legszemélyesebb ügyekben nem segít.

Miről lehet végül beszélni túl jón és rosszon? Az *Iskola* a gondolkodástörténet távlatából is korszakok határán áll. A bölcsélet három különböző típusú választ adott a lét kontingenciájára. Az első a metafizikai gondolkodás hagyományát követve *puszta látszatnak* tekinti az esetlegességet, s az a törekvése, hogy a felszín alatt felmutassa az *igazi valóságot*. A második szellemi viszonyulást az esetlegességgel szemben a lényeg tételezése s jobbára az evilági megváltásba vetett hit jellemzi. A harmadik tudomásul veszi a kontingenciát, s elfogadja sorsként a valóságot, mint egyetlen lehetségest, ami adva van. Nincs mit csodálkozni azon, hogy a regényíró gondolkodása keresztetzi a filozófiatörténeti besorolást. Ottlik megkettőzi a valóságot, de a gondviselésbe nem hisz feltétel nélkül, a történelmi megváltás ígérete pedig teljesen idegen tőle. Ottlik műveiben az esetlegesség, a kiszámíthatatlanság, a szabálytalanság nem pusztán romboló erőnek számít. A *Prózában*, s a *Budában* nem

véletlenül bukkan fel Nietzsche kifejezése, a *Zufall*, amelyben a véletlen összetettségére – „liebe Zufall” – esik a hangsúly. Ottlik szinte valamennyi egyértelműnek látszó kijelentésére vonatkozatható a *Zufall* többértelműségének képlete. Valami jóval is kiegészül a véletlen, ami egyben kérdésessé is teszi véletlenszerűségét, s megnyitja az utat a minden esetleges közötti titkos összefüggés felfedezéséhez.

Az *Iskola* végső soron tudomásul veszi az esetlegességet, s azt a létezés adottságának tekinti: „itt nem volt összeesküvés. De ha lett volna, akkor sem volt ki ellen, mi ellen. Legfeljebb a világ belső szerkezete és emberi mivoltunk végső természete ellen” (I, 138). Medve és Bébé közös olvasmánya Schopenhauer, aki minden bizonnyal egyik legjelentősebb képviselője volt ennek a felfogásnak; a másik természetesen Nietzsche, aki újraalkotta a sors elfogadásának gondolatát. „A tagadás céltalan. A támadás rossz, lehetetlen. Védekezés nincs” (II, 135) – a világ eredendően idegen és ellenséges. Az emberi létezés ugyanolyan értelmetlen, esetleges, mint a tárgyaké, amelyek körülveszik. Ottlik főhőse az életformává tett írás segítségével próbál felül-emelkedni minden cselekvés értelmetlenségének a gondolatán. Medve írónak, Bébé festőnek készül, s számukra *szenvedélyes jelenlét az alkotás*, valódi tett, amely azzal kecsegtet, hogy a világ másként is érzékelhető s újjáteremthető.

A regény egyik olvasata szerint nincs rejtett rend a világban, csak zűrzavar. Az emberi természet megváltoztathatatlan, ezért nincs értelme a lázadásnak. Másfelől az *Iskola* azt sugalmazza, hogy hinni kell a lelki nemesség, az önzetlenség, az együttérzés, a barátság összetartó erejében. A regény értékrendje Kosztolányi örökségéhez kapcsolódik a legszorosabban. „Csillag és szemét” a sorsunk, vallja Kosztolányi hőse, „sár és hó”, teszi hozzá Ottlik kadétja. Fenntartás nélkül nem azonosulnak egyetlen eszménnyel sem, de mindkettejük számára a másik szenvedése iránti közöny, a részvétlenség a legbántóbb emberi tulajdonság. A kétféle írásmód talán abban hasonlít egymásra, hogy eldöntetlenül hagyja, mely értékeket fogadhatunk el fenntartás nélkül. Az *Iskolában* az önzetlenség nemes lélekre vall, ugyan-

akkor hiba, amiből mégis jó születik. A közöny jótékonyan véd önmagunktól, másokkal szemben gyakorolva viszont kegyetlen. Medve, amennyiben nem hisz a dolgok felszíne mögött rejtőző titokzatos lényeg létezésében, lemond az életnek értelmet kölcsönző távlatról.

A metafizikai gondolkodás hagyományához fűződő viszony korszakképző mozzanatnak számít a bölcsélet történetében. E távlatot áthelyezve a nyelv vonatkozásában az a kérdés válik mérvadóvá, van-e mélyebb, mögöttes, jelképes értelme a dolgoknak, míg az irodalom tekintetében a kérdés úgy fogalmazható át, van-e allegorikus jelentése a műalkotásnak. Amennyiben a jelenségek nem azonosak önmagukkal, folyton mögöttes értelmet kell keresnie az olvasónak. Az *Iskola* nyelvszemléletét tekintve is művészeti korszakokat köt össze. Ottlik prózájának a sugalmazása szerint a zene és a kép mintha alkalmasabb kifejezésforma volna a nyelvénél. A *Minden megvan* záró jelenetében két zenész önfeledt játéka fejezi ki az egymásra találás örömét. A *Hajnali háztetők* háromalakos képe tökéletesebben örökíti meg két nő és egy férfi érzelmi kötelékét, mint viszonytagságos történetük elbeszélése.

Messzire vezető kérdés, mely művészeti korszak gondolkodásának feleltethető meg a kivételesen átható jelenlét-élmény felértékelése? Mi különbözteti meg Ottlik művét például a klasszikus modernség kivételes, megismételhetetlen, szimbolikus értelmeket megnyilvánító pillanat-kultuszától? Ottlik fő műve a korlátozott nyelvi kifejezés határait megtapasztalván a jelenlét megmutatkozásába veti bizalmát, a közvetítés közegeinek ellenállását azonban a regény nem képes legyőzni. Jellemző, hogy a teremtő jelenlét-pillanatok egyik válfaja valamely kép nézéséhez, illetve leírásához kapcsolódik, s ezzel a regény az ekphraszisz hagyományára emlékeztet. Bébé az *Iskolában* még hisz abban, hogy a kép alkalmasabb kifejezésforma a nyelvénél, a *Buda* elbeszélőjeként azonban a festészet korlátaival szembesül.

A jelentés meghaladására tett kísérlet alapvető indítéka a folytonos (félre)értelmezés előli menekülés. A jelenlét-hatások esztétikai illúziója a közvetlen jelenlét elérhetetlenségéért

nyújt kárpótlást. A lét egységének helyreállítására a szimbo-
listák tettek kísérletet. Baudelaire szerint *a jelen megjelenítése*
nemcsak az ábrázolt dolgok szépségének, de a jelen alapvető „je-
len-valóságának” köszönhetően is örömet okoz (BAUDELAIRE
1992, 344). Az *Iskola* tudatában van e célkitűzés szükségszerű
akadályainak. Ottlik önmagát értelmező regényében az írás ak-
tusa és ennek interpretálása a nyelvi kifejezés időbeliségének
következtében nem eshet egybe, s ez határt szab a jelenlét-ha-
tások kiterjedésének.

Bárhonnét nézzük, az *Iskola a határon* megszüntethetle-
nül többértelmű, s éppen e tulajdonsága szavatolja továbbélését
a hatástörténet lezárhatatlan folyamatában.

HIVATKOZÁSOK

Charles BAUDELAIRE (1992), *Critique d'art*, Paris, Gallimard.

OTTLIK Géza (1993), *Buda*, Budapest, Európa.

OTTLIK Géza (2000), *Iskola a határon*, I–II, Budapest, Magvető.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály (1994), *Ottlik Géza*, Pozsony, Kalligram.

FRÁTER ZOLTÁN

Az eksztázis narratívája Ottlik novelláiban

Ez az írás nem szakirányú értekezés, hanem szabad, kötetlen
esszé. A műfaji meghatározás mögött nem az önkicsinyítés
szándéka áll, sokkal inkább az a szerény törekvés, amely a ma-
gyar esszé hagyományát szeretné folytatni.

Nem is kell különösebben figyelmes olvasónak lennünk,
hogy észrevegyük, az Ottlik-novellák fordulópontján, esetleg
zárlatában, mindenképpen kiemelt helyen, igen erős stilisztikai
megformálással tűnik fel a ragyogás, az emlékezés és a zene sze-
repének tematizálása, szorosan összefonódva az önazonosság
megélésének eksztatikus pillanataival. Vakmerő feltevésként
kísérljünk meg (ha már esszé, legyen kísérlet) érvelni amellett,
hogy Ottlik Géza elbeszéléseiben a ragyogás (a napfény, a csil-
lagok fénye, a mesterséges világítás), az emlékezés (az emlék
jelenné válása), valamint a zene (zenélés, éneklés) narratívája
rendre összefüggésbe hozható azzal a költői eljárással, melyet
Eliot nyomán *objective correlative*-nak, „tárgyi megfelelőnek”
nevez az irodalomtudomány.

Az eksztázis (eksztaszisz) görög eredetű szó, és szó szerint
‘kilépést’ jelent. Kilépést, kilépést önmagunkból, testünk bőr-
tönéből, olyan folyamatot, melynek során erős lelki átalakulás
lesz úrrá rajtunk, akár akarjuk, akár nem. Az ilyen állapotban
lelki részünk önmagunkon kívülre lép, vagyis ön-kívületben
vagyunk. A görögök számára az *eksztaszisz* a léleknek a testből

való kilépését is jelentette, azt a változást, melynek során a lélek eljuthat olyan tartományokba, melyek csak az istenek hatókörébe tartoznak, és amelyeket a test sohasem érhet el, bármennyire vágyódna is megismerni az istenek lakóhelyét vagy a holtakat fogva tartó alvilágot.

Több módon elérhető az eksztázis: egyrészt természetes alapanyagú termékekkel, mint például a jó bor vagy az egyszerűbb növényfélék származékai és a gombák, másrészt kémiai úton előállított, mesterséges szerekkel. Mindegyik használata kisebb-nagyobb fokú emelkedettséggel jár, de a mámort, melyről szó lesz, hangulatjavítók és tudatmódosítók nélkül alakítja ki a művészet élvezete, a gyönyörködés a természet fényeiben, a zene, a szerelmi érzés, a szabad lélegzet. Nézzük, Ottlik novelláiban *hogyan*. A *Hamisjátékosok* író szereplője, Szabek Miklós, mielőtt betérne a nagyon ígéretes Hanna szobájába, sokkal fontosabbnak tartja, hogy néhány megfelelő, jó mondatot lejegyezzen, s meg is fedlekedzik a rá váró lányról, miközben ezt írja: „Szép, verőfényes tavasz volt. A Koronaherceg utcán már felöltő nélkül jártak az emberek. S a Kálvin téren és a vámházakon és a csepeli vasúti hídon is túlról, a Kamaraerdő felől, lassú kék-fehér szárnycsapásokkal közeledett a húsvét.” A közelgő húsvét említése nemcsak az egyházi ünnepet, hanem Szabek Miklós írói feltámadását is jelzi, azt, hogy végleg visszatért ahhoz a hivatáshoz, mely mindennél fontosabb, egyetlen dolga az életben. S bizonyára nem lehet véletlen, hogy visszatérését élethivatásához a „szép, verőfényes” tavaszi nap képével fogalmazza meg.

Fényben, s különösen verőfényben a véglegesség látszatát keltően magától értetődőnek látszik minden. A fény, mint annyi más elbeszélésben, az értelem fénye is, a ráismerés, rátalálás, a szó szerinti és átvitt értelmű megvilágosodás értelmi fénye. Ha valaki nem lát, nem értheti sem önmagát, sem a külvilágot, ám aki „lát”, az önmagára ismer, s megkeleti önnön jobbik részét, „látóvá” lesz, s valamiféle tudás birtokába jut. Ami ragyog, az feltűnően látható, a „ragyogó elme s az elme ragyogása” szó szerkezetek egyaránt a tudás metaforikus kifejeződései. Mint megannyi ékkő, a csillagok pontszerű, derengő fénye is ragyog.

A *Virrasztók* csillagásza a valódi eksztázist egyedül, intézeti szobájának csendjében éli át, amikor ráébred magányának megszüntethetetlen, azaz természetes voltára. „A felhők szétoszlottak, s a sötét égen látszott néhány csillag, az Aldebaran, az Orion dzétája, az Andromédák. [...] Így találta őt a hajnal megint, amikor ezüstösen-ölmosan derengeni kezdett az ablaküvegen. Megszokta a virrasztást, így élt évek óta.” A csillagászban ekkor, a hajnali fény felragyogásában tudatosul, hogy kishitűségéből nem fogja kiváltani a világ, kishitűsége annyira őhozza tartozik, hogy nemcsak elfogadnia, hanem már szinte szeretnie kell, a kishitűsége ő maga, s ennek belátásával értheti meg és értette meg önmagát az eksztatikus felismerésben. Ezzel az elbeszélői képalkotással talán nem egészen indokolatlanul állítható párhuzamba korunk filozófiájának mentális képekről folytatott diskurzusa. 20. századi, nagy hatású filozófusok (például Wilfrid Sellars) szerint a mentális képek az elme önmegfigyelésének tárgyai, s ekként a mentális tartalmakat teoretikus konstrukcióknak, entitásoknak fogják fel. Az elme önmegfigyelésének mentális képei kapcsolódhatnak az emlékezés folyamataához, magukhoz az emlékképekhez.

Az elme fényes működése az eksztázis élményében többször is ötvöződik az emlékezés mechanizmusával Ottlik novelláiban. A *kegyelem* szereplője, Tibor egy forró nyár villanyfényes estjére emlékezve gyötrelmesen vágyik rá, hogy újra átélje azt a nyári estét, a tangózenét és a barackszagot a tóparti vendéglő teraszán, úgy, amint volt. „Egykori énjére vágyott, érzéseire, hangulataira, melyeket a kis szállodában, a homokos parton, az étteremben, a fürdőhely sétányain, hőségben aszalódó fái alatt érzett”, még akkor is, ha gyerekként javarészt unatkozott ott. Egyelőre sem az olvasó, de még ő sem tudja, miért kísérti napok óta ez a vad sóvárgás a gyerekkori emlék után. Csak a történet végén, amikor megszabadul hosszú idő óta kínzó „szerelmes gyűlöletétől”, és mintegy „mellékesen” kezd szeretni, akkor érzi szabadnak magát, fájdalmát gúnyos-ismerősen nézve, mint egy idegen tárgyat, megszabadulva élete terhetől, a reménytelen, hiábavaló szerelemtől. A novella befejezésében

kibontakozó kép tökéletesen megfelel ennek az érzésnek, megmenekülésnek, az emlék eltemetésének. „Munkások aszfaltozták egy gránátölcsér helyét. Az omladékokra szemét rakódott, a cserepekre homok, aztán kötörmelék, ezt is lehengettek, s ráillesztették a bazaltkockákat. Forró szurok főtt az utcán. Szállt a por a romok fölött, ragyogott a nagy nyár.” Ez a zárókép minden ízében megfeleltethető az emlék feldolgozásának, széttörésének, a valaha volt nagy egészet felváltó omladékok, cserepek, kötörmelékek eltemetésének. A gyermeki emléken felidézett homokos tópartból cserepekre rakódó homok lesz, a teraszról kötörmelék, az édes barackillat helyett szúrós szurokszag terjeng, s a régi kánikulát túllicítáló forró szurok olvasztja fel és fedi el végképp a múltat. A látvány, az aszfaltozás a ragyogó nyárban olyan allúziója a szereplőt átható érzelmeknek, mely nyíltan ki nem mondható, de ezzel a közvetítőként funkcionáló dübörgő, forró, füstös, profán temetési munkafolyamattal pontosan érzékelteti a múlt feldolgozásának lelki helyzetét. A meg- és felszabadulás emocionális tartalma közvetlenül nem vagy csak igen sután lett volna megfogalmazható, a törmelékek leírásához, az aszfaltozás eseménysorához társuló képzetek azonban a történés, cselekvés egyszerű közlésénél mélyebb, szélesebb jelentésréteget létrehozva érzékenyen tárgyiasítják az érzelmi szituáció bonyolultságát, betöltve ezzel az Eliot-féle *objective correlative*, a „tárgyi megfelelő” szerepét. A szinte eszköztelen, egyetlen hasonlatot és két jelzőt használó leírás halmozásos mondat szerkezete és a nominalitás túlsúlya az omladék–szemét–cserep–homok–kötörmelék–bazaltkocka–szurok–por–rom–nyár főnevek felsorolásával a tárgyi világ meglehetősen szűk részét kiragadva élesen megrajzolja az aszfaltozás látványát és felkelti a forróság a forróságban érzetét, s mindez talán összefüggésbe hozható azzal, hogy a vizualitás és a hőérzet összegződő hatása a befogadóban mentális képet alakít ki.

A *Hegy Lelke* című novella tizennyolc éves utazója „tértől és időtől függetlenül” él, tudatosan mintegy „harmadik dimenzióban, saját kozmoszának, önnön izzó tömegének gravitációjában”. Nem hiszi, hogy idő és tér tartalmazhat számára egyebet,

mint amit amúgy is ismer. De amikor elvetődik abba a kisvárosba, melyet a régi, gyermeki nyelvkönyvéhez mellékelte képről már ismer, felszakad benne a gyermekkort őrző emlék, s egyszerre értelmet nyer a táj: „itt most meg kell találnia azt a sajátos ízű életet, melyről oly sokat tud, oly sok pontatlan, de egyetlen értelmű dolgot. A nagy felfedezése lenyűgözte.” Az emlék, a szabadság és a jelen együttese azonban nem zavartalan. Az eksztázis élménye akkor következik be, amikor a várost elhagyva a fiú ismét visszanyeri természetes magányát, amelynek „tartós elvesztése számára bármikor a fulladásos halált jelentené”. Akkor lélegzik szabadon, amikor az egyre inkább nyűgnek érzett társaságot, vagyis a társasságot ismét „pincéri távolságba” taszítja magától. Nem az emlék fojtogatja, hanem a jelen. A szabadság az emlékezés ízében van, nem pedig a ténylegesen megtapasztalt valóságban. Múlt és jelen szerepe felcserélődik, nem a gyermeki emlékkép kel életre és teljesedik be a jelen átélésével, hanem a jelen tapasztalatában kel életre és teljesedik be az emlék. A könyvben látott kisváros képe erősebb, mint a valóság élménye. A jelen szegényesebb, fakóbb, mint a vágy, a jelen csak arra szolgál, hogy élesebben világítsa meg a hajdani vágy. A megismert kisváros teljes valójában a gyermekkorban létezik, a „város boldogságos zamatát” a régi, egyetlen példányban létező „megismerkedés pillanataiban ízlelhette, akkor járt itt, csak nem tudott róla, a jövőbe helyezte”. A jelen érzékelésének lehetőségeit és ennek igazságát keresve a fiú hevenyészett feljegyzéseket készít, s ennek a gondolkodási folyamatnak az eredményeként jut önmagán túli, eksztatikus belátásra. Nem az eredmény bölcséleti helyessége a fontos, hanem annak a gondolatnak az érzéki következménye, hogy miután rájön, az elmondhatatlant akarja elmondani, egyetlen megállapítást vet papírra, melyet az eksztázis állapotában felismert: „Semmi sincs sehogyan”.

Egyes filozófiai leírások különösen hangsúlyozzák az agy retinotopikális szerveződésének jelentőségét, vagyis azt, hogy az együtt funkcionáló idegsejtek topológiájukban olykor szinten leképeznek vizuális entitásokat. Sir Frederic Bartlett séma-

elmélete szerint a mentális képek alapvető szerepet játszanak a tudatosságban, sőt ez a teória egyenesen azt állítja, hogy a tudatosság éppenséggel semmi más, mint az organizmus „oda-fordulása” sajátosan szervezett önnön lelki képeihez, úgy mond „sémáihoz”. Innen már nem nehéz belátni, hogy a megismerés, talán önmagunk megismerése is, mélyen és merőben perceptuális, érzékszerveink közvetítése által megvalósuló folyamat, amely voltaképpen idegi állapotok felvételét és rögzítését jelenti. Meglehet, érzékelésünk, érzékszerveink valóban jóval nagyobb szerepet játszanak tudatosságunk kialakításában, értelmi észlelésünkben, gondolkodásunkban, mint vélhetnénk. Megfontolandó, ahogy a *Hét perc* elbeszélője kiegészíti András szerelemről vallott nézetét, melynek alapja néhány futó találkozás emléke. Az ismeretség egy bizonyos hölggyel az emlékezés érzéki munkájával válik szerelemmé, s a mindentudó elbeszélő valamiféle későbbi tudás birtokában közli az olvasóval, hogy András sok-sok idő elteltével veszi majd észre, hogy „ifjúkori szerelmeit hamarabb felejt el, mint azt az indokolatlan boldogságot, ami aznap délben a Kecskeméti utca és az Egyetem tér sarkán már a kapujukban elfogta”. A *rakparton* című novella Damjáni nevű színésze a „patkányok” szót hallva, a kapcsolódó emlék felötlésekor ismeri fel azt az érzést, melynek alapján második felvonásbeli színre lépését mindig véghezviszi. Szerepét mondva, a színpadi játék közben kis szünetet tartva kinéz a színpad felé, de nem a csupasz falat, a takarás mögötti vasajtót és bádogvödröt látja, hanem az utcát, a körút esti fényeit, képzeletben hallja a forgalom zaját, és

tisztán érezte a régi Budapest mondhatatlan édességét, az elsüllyedt városát, melyet hűtlenül túlél, de amely mégis fogva maradt egyszer a rakparton hirtelen összeszoruló szívében, s szilárdabban létezett, mint mindaz, ami túlélte s még él és változékony. Lám – elmélkedett Damjáni – így rakódnak bennünk a rétegei életünk hordaléktalajának, s ami meghalt, az is él, sőt, bizonyos szempontból csakis az él igazán.

Ezzel a többszörös önmagából kilépéssel – civil voltából kilépve, mint színész, szerepet játszik a színpadon, de az emlékezéssel szerepéből is kilép, azaz játék közben eltávolodik szerepétől, és magánéletének meghatározó mozzanatára emlékezik – eljut életének sorsdöntő belátásához, s nemcsak azzal, hogy a túlélést hűtlenségnek véli, hanem azzal is, hogy önmagán kívülségében tapasztalja, a halott, eltűnt világ mégiscsak marandó, az ő emlékezetében mindig is él. Az érzékszervek és a memória működése eksztatikus módon közvetíti ezt a meg- és felrázó erejű élményt.

Az eksztázis állapotának nemcsak kifejezése, hanem előidézője is lehet a zene. A *Dalszínház* című novella vén tenoristája a muzsika „édesgyermeké, kinek számára a zene nem volt sem mesterség, sem tudomány, csak az életének köznapi és ünnepi, szent és profán állandó viselete”, hiszen önmagában túlságosan nem is izgatta a zene, csupán a legtermészetesebb, magától értetődő viszonyban állt vele mindennapjaiban. S amikor a kis társaság együtt zenél, közösen énekel, ahogy az opera zengő áradásában a vén tenorista kiélt, elnyűtt, sátáni arccal, átszellemlőn áriázik, kibontakozik a született zenei tehetség öazonosságának képe: „Így állt, a kis együttes középpontjában, jól megvetett, biztos lábakon. Még sokáig muzsikáltak.” A zene és a zenében feloldódó, a dal hangjaival eggyé váló személyiség meg is szűnik az éneklésben, átlép, átfolyik legbelsőbb énjéhez, már nem is ő maga, csak önmaga. A *Vegyészek* kényszerű bázongoristája ugyancsak zenélés közben fedezi fel sorsa magyarázatát, mintegy felülről vagy kívülről látva önmagát. A zongora hangjai segítik hozzá, hogy megértse élete alakulását, azt, miért volt hiábavaló igyekezet minden fáradozása, hogy valamilyen vállalatnál elhelyezkedjen:

De van valamilyen hatalom, amelyik mi magunknál is jobban ügyel lelkünk méltóságára; s amit mi gyalgó-téve-
tegen kirakosgatunk, azt ő rendre eligazítja. Egy háborút,
egy békét és egy munkanélküliséget bocsátott a földre,

hogy nekem bérzongorázással kelljen megkeresnem a ke-
nyeremet, mert ő tudta, hogy ehhez van kedvem.

Talán a *Minden megvan* zárata bizonyítja legfényesebben a zene eksztatikus jellegét, mely itt a zsigerekig hatoló összetartozás elemi élményét adja, melyben múlt, sors és megértés ötvöződik: „Jacobi Péter és az öreg vak zongoraművész, szinte fegyelmezett összetanultsággal, lendületes ütemben játszani kezdenek egy régi foxtrottot”. A két zenész eggyé olvad a közös muzsikálásban, mint ahogy eggyé olvadnak közös sorsukban, eggyé olvadnak közös hazában, közös történelemben, közös megaláztatásban és közös túlélésben. A zene eksztázisában ki-
lépnek önmagukból, hogy önmaguk lehessenek a másokban, a másik zenélése által. A zene nemcsak összhangot teremt, hanem maga a teljes összhang, a felismert én, a megtapasztalt sorsközösség.

Az eksztázis a „kívül lenni” állapota, lelkünk kívül van az esendő, esetleges, szétfolyó énből, mely igazi énünket eltakarja. Mindenképpen tudatos pillanat, sőt életünk legtudatosabb pillanata, amikor az önkívület csupán – de ez a csupán nem is oly kevés – abban nyilvánul meg, hogy rápillanthatunk valódi énkre, egy-egy kegyelmi pillanatban azonosak lehetünk önmagunkkal, felismerhetünk, megtudhatunk, de legalábbis megsejthetünk valamit igazi, belső lényünkéből. Abból a lényből, aki mindig is bennünk élt, és akivé mindig is lenni szeretünk volna.

BERNÁTH ÁRPÁD

Párhuzamos gondolatok

Vázlat Nádas Péter Évkönyv című kötetéről

Előhang

1994-ben két megkeresés ért el. Tanártársaim Szegeden arra kértek, hogy pályázzam meg a bölcsészettudományi kar dékáni posztját. Szegedy-Maszák Mihály, egykori bölcsészkar kollégám, a Kalligram Könyvkiadó *Tegnap és Ma – Kortárs Magyar Írók* sorozatának szerkesztőjeként meg arra kért, hogy írjak Nádas Péterről. Mind a két kérésnek volt előzménye, amely az elsőt visszautasíthatatlanná tette, a másodikat vonzó, kivételes lehetőségként csillantotta fel. Elég legyen itt csak az utóbbiról szólni. Mihályt 1967-ben Szegeden ismertem meg, az 1965-ben alapított angol szak új tanáráként: Hankiss Elemér hívására jött hozzánk. Az alapítás után egy ideig a német tanszéki könyvtár fogadta be az angol szak kiépítését szolgáló szerény könyvanyagot, amelynek én voltam az „őre” – így gyakran találkoztunk. A szegedi bölcsészkar akkoriban a szabadság és a bezártság különös keveréke volt: a könyvtárban – csodálkozott Mihály – Robert Musil és Gottfried Benn kötetei szabadpolcon voltak. Az írókról és műveikről való beszélgetéseknek, szemináriumi tematikák megválasztásának nem voltak politikai korlátjai. Az irodalom elméletének kérdéseit sem kellett kényszerűen marxista alapon vizsgálni. Ugyanakkor sajátos módon el

voltunk zárva mindazoktól, akik Szeged határain kívül foglalkoztak bennünket érdeklő kérdésekkel. Ennek a bezártságnak vetett véget kapcsolatteremtő igyekezetével Hankiss Elemér és adjunktusa. S az a példa, amelyet Mihály adott nekem, „németesnek”, mint akkori „angolos” – ne szakosodjunk annyira, hogy a magyar irodalomról megfeledkezünk – szerepet játszott abban, hogy tanulmányokat írhattam a magyar irodalomról, s ha eljött az ideje, Nádas Péter *Egy családregény vége* és az *Emlékiratok könyve* című műveiről is. Ezért volt vonzó, eleget tenni a felkérésnek, s kivételes lehetőség arra, hogy germanistaként jelenkori irodalmunk meghatározó alkotójáról kellő terjedelemben írhassek. A felkérések idején még azt hittem, eleget tudok tenni mind a két feladatnak. Az 1995-ös Bokros-csomag kapcsán „megéreztem a súlyt, amely rám nehezedett” és a Nádas-monográfiáról le kellett mondanom. Fájt, hogy nem tudtam megfelelni a bizalomnak, vigasztalt, hogy Balassa Péter személyében jó kezekbe került a feladat, s így utólag, a monografikus tragikus sorsát ismerve, azt kell mondanom, hogy Bokros Lajos akaratán kívül jót is tett a tudománynak. Most – korábbi jegyzeteim alapján – egy fejezet vázlatát adom át az egykori megrendelőnek, kívánva az ünnep alkalmából, hogy legyen kedve és ereje a magának kitűzött feladatok közül még minél többet megoldani.

Vázlat egy hosszabb tanulmányhoz

A hagyományos műfaji megjelölésekkel nehezen jellemezhető *Évkönyv* (1989) Nádas Péter első nagyobb terjedelmű publikációja volt a korszakos jelentőségű *Emlékiratok könyve* (1986) után. Naplószerűen közreadott – dátumozásuk szerint (1987) február/március és (1988) január/február között keletkezett – elegyes feljegyzéseket tartalmaz. Ami az írásokat összetartja, első tekintetre nem más, mint a kerek, egy évnyi idő, meg a „spirálfüzet”, amelybe szerzőjük szerint a napi beszámolók,

a hosszabb-rövidebb visszaemlékezések, esszék, levelek és elbeszélések kerültek.

A kiadandó feljegyzések kiváltója egy temetés. A szerző, egy irodalmi folyóirat szerkesztőjének halálával szembesülve, arra érez késztetést, hogy ezúttal írásával ne képzelőerejét tegye próbára, hanem a megéltet kísérelje meg pontosan rögzíteni, mintegy a szerkesztő utolsó megrendelését teljesítve. A friss élmény felidézi a régebbiket, a régebbiek pedig újabbakat: így sorakoznak egymás után egy hosszabb nyugat-berlini tartózkodás emlékei, gondolatok a rendező szerepéről a színházi együttesben, egy római utazás tapasztalatai, Witold Gombrowicz könyveiben megmutatkozó individuum-felfogás értékelése. Továbbá olvashatunk elmélkedéseket a tömegtársadalomról, a hagyomány szerepéről, kis- és nagypolgárságról, faszizmusról és kommunizmusról, történelmi áttekintést a háború utáni Magyarországon szétverésének és szétesésének szakaszairól. Anekdotikus elbeszélések és éles megfigyelések a kamaszkori szexualitás velejáróiról keverednek a rendszeres terepfutás közben végzett önfigyelésekkel. Titus Livius nyomán rekapitulálnak a köznép és a szenátus közötti küzdelmek Lucius Valerius idejéből. Végül ismét egy haláleset készíti a szerzőt írásra: egy hozzá közel álló, magányában támaszára szoruló idős hölgy utolsó napjairól szóló beszámoló zárja az évkönyvet.

Már a főbb témák felsorolása is mutatja, hogy az *Évkönyv* nem csupán krónika, a napi események megörökítője. Inkább tekinthetjük az egy év alatt keletkezett, változatos indíttatású írások gyűjtőhelyének. Ami felveti a kérdést: mi alapján kerültek éppen ezek a tapasztalatok, történetek és elmélkedések a spirálfüzetbe? Egyes feljegyzések szimbolikus jellege könnyen felismerhető. Mint például a motoros kapa vásárlásának története. A KGST-ben egyesült szocialista ipar termékei közül nagy gondossággal kiválasztott masina darabokra törik első használatnál. A történet morálját a szomszéd fogalmazza meg: „Ha tíz éve van még ennek az országnak, akkor sokat mondok, Péter” (NÁDAS 1989, 102). De aligha lenne kielégítő, a spirálfüzet bejegyzéseit egyenként vizsgálni és értelmezni. Már csak

azért sem, mert ritkán alkotnak lezárt egészet. A folyóirat-szerkesztő és az öreg hölgy halálának feljegyzése között az egyes események és gondolatfűzések újrafelvételével, újraírásával és kiegészítésével a spirálfüzetben tematikus spirálok jönnek létre – s ezt felismerve, már abban sem lehetünk bizonyosak, hogy az író valóban egy spirálfüzetet használt feljegyzéseihez. De ha nem, ezek a feljegyzések tényleg oda valók. A szimmetrikusan elhelyezkedő, de különböző szinteken lévő szakaszok között újra és újra találhatunk egy középső kapcsolódó részt, amely által hármas egységek jönnek létre. Így az egész könyv anyagát elrendezhetjük egy nagy spirálban: Az *Évkönyv* első részében az írói pályát mozgásban tartó szerkesztő halála mellett a jelen társadalom állapotának tárgyalása a meghatározó. Ezzel szimmetriát alkotva, a zárásban a római társadalom harcaival és egy újabb halálesettel szembesülünk, de most már mindkét kérdéskört általánosabb síkra emeltem: a halál az együtt érző meg tapasztalás fényében jelenik meg, mégpedig – mintegy fordított pietà imitációban – saját halálként is. A szabadságon és önrendelkezésen alapuló társadalmi együttélés problematikája pedig a római történelem révén transzhisztórikus távlatot kap. Ebben az összefüggésben a két véget egymáshoz kapcsoló középső részben az a kérdés válik alapvetővé, hogy az egyén megtalálhatja-e boldogságát zárt körében, az egyének közötti kapcsolatban. A kísérletezések korát egy 1956-os szabadságharcos fiú kivégzése zárja le 1959-ben, a változó háromszöghkapcsolatok tapasztalatából így nem születhet válasz.

Az *Évkönyv* bejegyzései között feltárható összefüggések gazdagságát a spirális modellnél még pontosabban szemléltethetnénk egy fa szerkezeti rajzával – az első kiadást gazdagító fotók, Nádas fákat megörökítő fényképei is erre inspirálják olvasóját. A fa alakzat nem zárja ki a csiga-spirált: Az elmúlt és a jövő, az idő képezi a fa törzsét, amelyből a két nagy ág kihajt: egyik irányba az egyén örök kérdésektől megterhelt élete, a másikba az ismétlődő történelmi kihívásokkal meghatározható közösségi léte ágazik le. A feljegyzések így tekintve egy gazdag ágazatú fa szaggatott rajzával feleltethetők meg – fraktálokból építkező

modellnek. Hiszen a feljegyzésekben egyre finomabb változatban ismétlődnek az „ág-törzs-ág” kapcsolódások, töredezetté válva a hiányzó ok-okozati összefüggések révén. Innét nézve válik fontossá, hogy a könyv ténylegesen nem Szederkényi Ervin sírjánál, mintegy a szerkesztő utolsó kívánságaként teljesítendő feladat vállalásával kezdődik: „jó, akkor emlékezni fogok” (NÁDAS 1989, 12), hanem a vállalat teljesítésének lehetséges és egyben szükségszerű formájának leírásával:

Ma, a futás előtti bemelegítő torna közben, eszembe jutott valami. Két mondatot kellett volna följegyezнем ahhoz, hogy majdan emlékezhessen erre a kétágú gondolatomra. Arra még emlékszem, hogy a két gondolat nem állt oksági összefüggésben egymással. Kölcsönösen utaltak egymásra, s éppen arra lettem figyelmes, hogy milyen nagy távolságból teszik ezt. De utaltak valami harmadikra is, valami egészen súlyosra és alapvetőre. S mintha e harmadik lett volna a gondolat törzse, amiből eredetileg leágaztak. (NÁDAS 1989, 7)

Az emlékezés működési módja alternatívaként mutatkozik – specifikusan a képzeletre építő klasszikus elbeszélés logikájával, általában pedig a természettudományos, zárt oksági láncokra épülő gondolkodásával szemben. A szerző meggyőződése szerint modellje egyben a cselekvés általános törvényszerűségeit képezi le: „Az a tudás és az a tapasztalat, amelynek együvé kell tartoznia, csak egy harmadaik felületen egyesülhetett” (NÁDAS 1989, 164). Az általánosítás a szerelmi kapcsolatok sajátos törvényszerűségeinek korábbi felismeréséből fakad: „Abban az időben alapozódott meg bennem az a gondolat, mely később meglehetősen mély szenvedések árán meggyőződéssé erősödött: nincsen olyan szoros páros kapcsolat, amely a harmadik jelenlétét kiküszöbölhetné” (NÁDAS 1989, 144).

A feljegyzéseket irányító elv annál egyértelműbben mutatkozik meg, minél kevésbé lehatárolható elbeszéléseket vonatkoztatunk egymásra. Másképp fogalmazva: az egymásra utaló ré-

szek hajlanak arra, hogy időbeli meghatározottságukat elvesztő, a „törzsben” egymásra rétegződő pillanatfelvételeként jelenjenek meg. Az analógiából adódó gondolat érvényességi területe függ a részek közötti távolság nagyságától, amelyet a kalendáriumi idő csak részben határoz meg: „Így volt ez akkor, az eljövendőkben sem lesz majd másként; nem időben mérték ránk az istenek a végtelent” (NÁDAS 1989, 270). Ugyanakkor nem függ a feljegyzett esemény jelentőségétől: Az emlékező hosszasan taglalja azt a végül megoldhatatlannak bizonyuló kérdést, hogy milyen elvek alapján lehetne az egy személynek járó WC-papírt a nyilvános illemhelyeken elosztani, megfigyelve a Déli pályaudvar vécés nénijének gyakorlatát (NÁDAS 1989, 312–314). A két lehetséges elv – a liberálisé (itteni értelmében: a közösség szempontjai szerint kell dönteni az egyénről) és az antiliberálisé (az egyén szempontjait lehet a közösről való döntés mértékévé emelni) – alkalmazásának dilemmája ugyanakkor itt éri el önmaga paródiáját. Itt, mintegy az alvilág tornácán, ahová még beszűrődik Itzhak Perlman éteri hegedű játéka egy harisnyagumival fölerősített elemekkel működő zsebrádió révén, s ahonnan be lehet pillantani a démonoktól uralt és a testi kiszolgáltatottságtól meghatározott tartományba – az egyik oldalon egy mályvaszín nadrágos férfival, a másik oldalon a magtehetetlen idős, halálos beteg asszonnyal. „Halálközelben a gyakorlatias észjárás éppen úgy csődöt mond, miként a logikus gondolkodás” (NÁDAS 1989, 332). De e parodisztikus és tragikus vég felől nézve sem szűnik meg azoknak a részeknek a jelentősége, amelyekből kihajtanak a zárás esemény- és gondolat-sorainak ágai. Egyfelől észre kell vennünk, hogy az utolsó két rész egyaránt meglévő szöveg újraírása: *December* Livius könyvét formálja újra Plutarkhosz, Shakespeare és Brecht után, a hangsúlyt a győzelmet kivívó római harcok adós rabszolgaságba vetésére helyezve. *Január–február* pedig egy évekkel korábban, idegen nyelven írt, svéd barátainak el nem küldött levél fordítását és kiegészítését tartalmazza. A történelmi és személyes emlékezet kiadott és kiadatlan szövegek szűrőjén keresztül éri el a szerzőt és környezetét, ér el bennünket. Livius forgatása közben Péter az olvasottakat a szomszéddal

beszéli meg: így lesz a múlt felidézéséből prófécia. Az idős hölgy élete és halála, környezete és kapcsolata a szerzővel pedig számtalan ággal kapcsolódik a kamaszkorhoz, de a múlt szövegeihez is. Eközben Racine római korhoz kötődő *Berenice* című drámáját, Hölderlin *Hüperion*-töredékét úgy idézi fel az író, ahogy antik szerzők idézik a klasszikusokat: a hely megadása nélkül, csak egy részlettel emlékeztetve a szövegre, amelyet minden olvasni tudó ismer. Az egyén önrendelkezését, ha nem „kultúránk” korlátozza (NÁDAS 1989, 162), akkor a démonok szüntetik meg, ezzel a felismeréssel kezdődik meg a gondolatok és események átítatódása a történelmi múlt képződményeivel. A démonok először ott jelennek meg az *Évkönyv*ben, ahol az állati és a zenei szféra először kapcsolódik össze egy szabadtéri hangverseny terében, amelyet a budapesti Állatkert pálmaházának díszkertje jelöl ki. Az emlékező a szabadság időleges visszanyerését egy görög lánnyal létrejött kapcsolatának köszönheti, aki nevét a történetírás múzsájáról kapta, s akinek két büszke emlője csaknem semmi másból nem állt, „mint a bimbók hatalmas, mályvaszín holddudvarából” (Nádas 1989, 198). Ez a szín, a mályvaszín visszatérése támasztja alá a záró fejezetben a korai felismerést: halálközelben sem szűnik meg a démonok uralma. „A démonok útját legfeljebb keresztezheted. Szétfűzhatod egész élted, akkor se tehetsz semmit ellenükre. Ha nem vezethetnek erre, akkor majd arra vezetnek” (NÁDAS 1989, 181).

Az *Évkönyv* megjelenése után nem kapott jelentőségének megfelelő figyelmet. A közélet politikai izgalmakkal volt telítve, senkinek sem volt ideje az adósrabszolgaság római megjelenési formáit tanulmányozni. Az irodalmárok úgy vélhették, a könyv levezető gyakorlat az *Emlékiratok* hatalmas erőfeszítése után, talán csak egy válogatás a fel nem használt anyagból. Ma már láthatjuk, a *Párhuzamos történetek* (2005) előkészítése is volt.

HIVATKOZÁSOK

NÁDAS Péter (1989), *Évkönyv*, Pozsony, Kalligram.

BOJTÁR ENDRE

Széljegyzetek – első felindulásból

Nádas Péter: Párhuzamos történetek

A remekművet – melyben mindig van valami ormótlan, szokatlan, bántóan idegesítő is – éppen ormótlansága stb. miatt a kortárs sokszor elutasítja. Nádas regénye az általam ismert legtökéletesebb megvalósítása annak a 20. század első évtizedeire felerősödött – például Ortega y Gasset által hangoztatott – igénynek, amely a regény halálát csak a műfaj gyökeres megújításával tartotta elkerülhetőnek. Ennek a – Proust, Joyce, Musil, Canetti, Thomas Mann műveiben testet öltött – megújításnak az egyik módját Hermann Broch a minden, fikcionális és nem fikcionális prózaformát egyaránt magába ölelő polihistorikus regényben (*polyhistorischer Roman*) látta, és a maga zseniális trilógiájában, *Az alvajárókban* valósította meg. S noha ezt a formahagyományt inkább az *Emlékiratok könyve* folytatta és fejlesztette tovább, míg az új regény látszólag inkább a 19. századi regényhez, annak is egy dosztojevszkiji változatához látszik visszakanyarodni (cselekményesség, krimiszerű elemek, élettörténetek elmesélése, mindentudó narrátor szerepeltetése, az előző könyv cizellált hosszú mondataival szemben itt néha szándékosan-parodisztikusan pongyola rövid mondatok stb.) – mindezt persze megfejelve egy tökélyig vitt, s ezért merőben újnak ható műfogással: a regény egyes szólamainak nemcsak az egyes fejezetek, de bekezdések, sőt, mondatok szerinti egymásba ékelésével, s ennek révén olyan sűrű – és így módon csak

a fikció: a figurák, a cselekmény által hordozott – jelentésháló létrehozásával, amely feleslegessé teszi az olvasást másoknál (például Musilnál) annyira megnehezítő nem-fikciós elemek bevonását, mégis, a maga kirívó, semmihez nem hasonlító újszerűségével együtt is a *Párhuzamos történetek* még mindig *Az alvajárókhoz* áll a legközelebb. Nádas mintha ott folytatná, ahol Broch abbahagyta: az első világháborúnál, amely a német író számára a hosszú 19. század minden értékét megsemmisítő lezárása, míg Nádas számára a tömeggyilkosságot hétköznapi-nak elfogadó rövid 20. század indulópontja. (A regény időben első részletezett jelenete a világháborús kannibalizmusról szól, s az ebből a háború után törvényszerűen kinőtt tisztí különítményekről, amelyek hozzászoktatták a 20. századi embert mindahhoz, ami következett, s amit Musil ironikusan úgy fogalmazott meg, hogy „a rend igénye valahogy az emberölés szükségletébe megy át”. A két utolsó, a könyvet az olvasó jelen idejéig meghosszabbító-végtelenítő fejezet a Szentendrei-szigeten, mintegy az *időtlen* természetben játszódik, ahová a történelem – a második világháború, ’56 – már csak emlékként hatol el, de ez a világ is a történelmi minták – titok, gyilkosság, kirekesztés, megalázás – szerint működik.) Nádas regénye azonban túl is haladja a polihistorikus regényt: a magyar és német történetek az elsősorban biológiai lényként felfogott ember (vagy jobb esetben: a 20. századi ember) antropológiáját, általános léthelyzetét világítják át.

Vannak, akik Nádas művét tanregénynek, tézisregénynek olvassák. Nemhogy nem az, de ideologikusnak is csak annyiban nevezhető, hogy – annyi más műalkotáshoz hasonlóan – van mondanivalója. Ami – egy mondatban, közhelyesen – úgy is összefoglalható, hogy „a világ fenyegető és feloldhatatlan titkokkal teli”. Ez a közhely például úgy van érzékletesé téve, „megcsinálva”, hogy a regény egy titokkal kezdődik és egy titokkal zárul. Az első fejezetnek az ödipuszi asszociációkat ébresztő *Apagyilkosság* a címe. Hogy azonban ki lenne a gyilkos és ki az áldozat, az végig nem derül ki. Az utolsó jelenetben pedig az egyik szereplő, a cigány Tuba álmából

ébredve érzékeli, hogy „valami rendkívüli történik”, s „látta, amit látott”, de hogy mi legyen az, azt megint csak találgathatjuk. Mindenesetre a titok, a hiány ilyen, az egész könyvön végigvonuló körülírással – ami metafizikai sejtelmességet sugároz, azt, hogy az Isten létére vagy nem létére vonatkozó kérdés Nádas számára is eldönt(het)etlen – a regény nagyon is befejezett, kerek egész.

A figurák is széles skálán mozognak a tekintetben, hogy sorsuk mennyire egyedi, illetve általános mintákat követ, s ami ezzel összefügg, hogy társadalmi-történelmi vagy biológiai meghatározottságaik az erősebbek. Igaz, ezt a skálát többnyire az olvasónak kell felállítania, az író ehhez csupán – hihetetlen gazdag tudáson alapuló – javaslatokat tesz.

Ugyancsak az olvasónak kell megtalálnia a történetek címében jelzett párhuzamosságát – noha az író nagyon sok eszmei, tematikus, stilisztikai tájékozódási pontot megad e párhuzamosok kijelöléséhez: gyilkosság, öngyilkosság, árvaság, lelenclet, homoszexualitás, háború, konkláger, fajiság stb. S megadja azt a történelmi teret, amelyben mindez zajlik: a magyar 20. század, s az avval oly sajnálatosan összefonódott német világ. (Nádas e tekintetben is pontos: hiányzik a majd félévszázados szovjet uralom – egyetlen jelenet kivételével, mikor ‘56-ban a szovjet tank szinte ötletszerűen a gyanútlan sorbanállók közé lő, s amelyet szimbolikusan érzek: a szovjetek itt voltak, belénk lőttek, majd minden kulturális-civilizációs nyom nélkül eltűntek-eltűnnek.) További segítség, hogy a regény tele van tűzdelve nagyon finom, félmondatos, csak egy névre vagy eseményre vonatkozó apró utalásokkal, melyek néha több száz oldal múlva köszönnek vissza.

A regényben kétféle, egy első személyű és egy mindentudó, harmadik személyű elbeszélő szerepel, s e kettő megkülönböztetésének döntő jelentősége van. Az időtlenül mindentudó elbeszélő *per definitionem* bármit tudhat, és – az író alteregójaként – bárhogynak mozgathatja (*az időben* is) első személyű elbeszélőit. A két nézőpont, az időtlenség és a nagyon is konkrétan, legtöbbször évszám szerint meghatározott

történelmi idő váltogatása, amely a második kötettől a harmadik kötet nagyobb részéig tart, rávilágít a magunkról való tudás és a másik ember – vagy valamiféle Végzet, Isten – rólunk való tudásának a hatalmas különbségére. Nádasnak épp azért volt szüksége a lejárt szavatosságúnak vélt mindentudó elbeszélő feltámasztására, hogy vele ellensúlyt képezzen az Istentől megfosztott világürességgel szemben – az egyetlen ellensúlyt: az írás, a regény, a testté lett ige isteni tudású, mindent uralma alatt tartó ellensúlyát, valamiféle bizonyosságot, amelyről ugyanakkor létrejötté során kiderül, hogy egyenlő a semmivel, a létezés semmisségével.

A harmadik személyű hideg, megfellebezhetetlen, (Ottlik szavával) „arkangyal-résztétlenségű” elbeszélés az egyik nagy elkülönülő szólam a regényben, míg az első személyű a másik, s az utóbbi a beszélők személye szerint stilisztikailag is megkülönböztetetten tovább bomlik, elválk egymástól. (Gondoljunk csak – kapásból sorolom – a Gottlieb-házaspár vagy Klára és Kristóf, a Schuernál lefolytatott ebéd, vagy Balter és sógornőjének stb. stb. párbeszédeire, azok stilisztikai jellemzésére.) „A végeredmény” pedig a szöveg páratlan, nagyregénynél soha nem tapasztalt – és nyilván majd csak a későbbi részletes elemzésekkel feltárható – *zenei* tagolása, megszerkesztettsége, ahol az egy zenemű tételeiként működő fejezeteket átlépve (ami korántsem pusztán nyomdatechnikai fogás) a hol párhuzamos, hol szétartó hangnemek, motívumok, áriák, frázisok a legkülönbözőbb harmóniakat-diszharmóniakat adják ki.

Rosszul mondom: harmóniakat nem, csak diszharmóniakat. (Mások is így olvassák könyvet: „a létezés, a világ legmélyén a rossz, az alakatlan-formátlan Gonosz és a Rút lakozik” (Szilágyi Ákos); „Ennek a regénynek nincsenek a reményre és a megváltásra vonatkozó kérdései. [...] Boncolási jegyzőkönyve a világnak” (Kornis Mihály). Nádas visszavonja a felvilágosodást, az Auschwitz előtti világrendet, mégpedig olyan soha nem látott erővel, hogy az olvasót a földbe döngöli, s arra a kérdésre sarkallja, hogy lehetséges-e esztétikai

(tehát szabadságnövelő, a szabadságom határait kiterjesztő) hatást elérni a regényvilág *minden* szereplőjét elborító metafizikai nihillal való ilyen szembesítés révén? (Lehet-e jó verset írni Auschwitz után?) A kérdés másokban is felmerült. Danilo Kiš – különösen élete utolsó éveiben – főként ezzel küszködött:

Látja, többé-kevésbé minden író veszélyesen éles elméjű, *gnosztikus* szellem. Két tendencia viaskodik benne: a semmi felismerésének luciditása és a harc e luciditás ellen. Ez a nagy írók egyetlen tragédiája. Hogy lehet visszaszorítani ezt az eszmét, hogy lehet értelmet adni a hiábavalóságnak. Mert vannak dolgok, melyeket az írónak nem szabad felfednie a világ előtt. Vannak dolgok, amelyek nem valók a beavatatlannak. Az irodalom éppenséggel ez: középút. Sejtetni az egyetemes halál nagy témáját és minden emberi erőfeszítés hiábavalóságát, sugalmazni, hogy kevésbé legyen fennhézázó, önző és boldogtalan az ember, másrészt segíteni neki, hogy ez a gondolat ne ölje meg teljesen, ne bénítsa meg, ne keserítse meg egészen az életét, adjon értelmet az életének, az említett felismerés ellenére.

De nemcsak a diktatúrában élt Kiš, hanem Hermann Broch is önkorlátozást, valamiféle lakkozást javasol, amikor a harmincas évek elején Bécsben szemrehányást tesz Canettinek, a *Menyegző* című „félelmet fokozó” dráma és a *Káprázat* miatt (amely magának szerzőjének a véleménye szerint is arra szolgál, hogy begyakoroltassa a félelmet):

Maga nem fenyegetőzik a pokollal, hanem bemutatja, méghozzá már a földi életünkben. És nem objektíven mutatja be, hogy az ember pontosabban lássa, hogy valóságosan megismerje, hanem úgy, hogy az ember nyakig benne érzi magát, és retteg tőle. De az a feladata a költőnek, hogy *még több* szenvedést zúdítson a vi-

lagra? Emberi célkitűzés, méltó szándék ez? [...] Ön azon van, hogy a nyugtalanítást pánikkeltéssé fokozza. [...] Erre már csak egyvalami következhet: a rombolás és a pusztulás. *Akarja* ezt a pusztulást? Érezhető, hogy pontosan az ellenkezőjét akarja. Nagyon szívesen mutatna valamilyen kiutat. De nem mutat. [...] Azt jelenti ez, hogy feladta a reményt? Azt jelenti-e, hogy ön nem találja a kiutat, vagy azt, hogy egyáltalában kételkedik az ilyen kiút létezésében?

Mire Canetti: „Ha kételkednék benne, ha tényleg feladtam volna a reményt, akkor nem bírnék élni”. Ami kegyetlen írói módszerét illeti, azt ekkor még avval védi meg, hogy nem megengedhető semmiféle belátó megbocsájtás, rezignált megnyugvás a világ ürességével szemtől szemben. A holokauszt után azonban már szégyellte ifjúkori radikalizmusát, s egyik 1947-es feljegyzésében ezt írta: „A foglalkozásszerűen üzött irodalom romboló hatása: jobban kellene félni a szavaktól”. Maga Broch az ugyancsak földre döngölő trilogia, *Az alvajárók* utolsó mondatával, egy bibliai idézettel mutatja meg a kiutat: „Semmi kárt ne tégy magadban; mert mindnyájan itt vagyunk”. A mondatot Pál apostol mondja az őrzésükre kirendelt börtönőrnek, mikor az abbéli elkeseredésében, hogy az apostol és keresztény társai megszöktek, öngyilkosságot akar elkövetni. Broch egyetlen reménye tehát az, hogy a pusztta életét megőrizheti az ember. A *Párhuzamos történetek* már ezt is kétségbe vonja, illetve az életet a pusztta érzékelésre, a lélegzetvételre korlátozza. A harmadik kötet címében (*A szabadság lélegzete*) a szabadság már legfeljebb az ember nélküli és az ember iránt közömbös természeti világ fennmaradásának szabadságát jelenti, ahogy a dermesztően szép zárómondatok is jelzik: „a folyó tükre a mennyezetre verte föl a fényt, amit a párákban fölkelő naptól kapott. Sötét foltok reszkettek benne, a nyárfák leveleinek könnyű árnyai”.

(Közvetlenül az első olvasás után beszámoltam Nádasnak a letaglózottságnak arról az érzéséről, amit könyve bennem

kiváltott. Másnap felhívott telefonon, s avval kezdte a beszélgetést: „Nem kellett volna megírnom”.

Alkotóerejének kimeríthetetlenségét jelzi, hogy talán a magamfajta [első felindultságában] naiv olvasóra és e naiv olvasó szavait [első felindultságában] készpénznek vevő önmagára is tekintettel képes volt a *Párhuzamos történetek* tragikus valóságát egy újabb remekműben, a *Szirénének szatírjátékában* mint puszta irodalmat, mint puszta színpadi játékot felmutatni.)

KEMÉNY ZSIGMOND

Eszmék a regény és dráma körül

Részlet

Mindent vizsgálni s kiismerni, elfeledni önmagunkat, hogy az általánost és jellemzőt egyaránt tudjuk érteni, érzéseinkkel idegen érzésekbe, gondolatainkkal idegen gondolkozásmódba olvadni, a legszembevetettebb helyzetek pátoszáát és komikai oldalát finom tapintattal felfogni, minden élmény közé képzelődésünkkel besimulni, mindennemű viszonyok nyelvét fogékonyan beszélni, a tárgyilagosságra törekedni alanyiségunknak, sőt néha jellemünknek gyengítésével is: ezek ama tulajdonok, melyeket az európai művelt közönségben eddig is kifejtettek, s ezentúl még inkább fognak előmozdítani, a közlekedési eszközöktől kezdve századunknak mindazon irányai, melyek államot államhoz, népeket népekhez közelebb vonnak.

„KOSZTOLÁNYI DEZSŐ”

TAKÁCS LÁSZLÓ

Kosztolányi legszebb ajándéka

1935 karácsonya előtt a *Tolnai Világlapja* körkérdezt intézett tíz közismert emberhez, amelyben azt tudakolta tőlük, hogy mit tartanak életük legszebb ajándékának.¹ A lap kérdésére Kosztolányi Dezső, „a legfinomabb tollú magyar író” a következőt válaszolta:

Tizenöt évvel ezelőtt, karácsonykor óriási ládát kaptam, amelyben nagyon különböző és különös tárgyak voltak. Minden tárgy költészetem egy-egy mozzanatára vonatkozott. Volt a ládában egy zsák mák, hőmérő, oltótű, egy varázsló, kis bábok, szóval azok a figurák, amelyeknek verseimben és regényeimben életet adtam. Kibontottam a ládát és ott állottam szemben önmagammal, írói és emberi múltammal. Olyan meleg és gazdag élmény volt ez, amilyen talán még soha nem volt életemben. A karácsonyi láda küldőjét mai napig nem ismerem, de úgy érzem, hogy nagyon jó, figyelmes és gyönyörű fantáziával rendelkező ember lehet. A tizenöt év előtti karácsony hozta meg számomra életem legszebb ajándékát. Ha az isme-

¹ A lap a kérdést Kosztolányi mellett színésznőknek, Bajor Gizinek, Góth Sándornénak, Titkos Ilonának és az énekesnő Basilides Máriának, képzőművészeknek, Horvay János szobrásznak, Iványi–Grünwald Bélának és Magyar–Mannheim Gusztáv festőknek, valamint két orvosnak, Lenhossék Mihálynak és Winternitz Arnoldnak tette föl.

retlen küldő ezeket a sorokat olvassa, nagyon-nagyon köszönöm neki karácsonyi megemlékezését. (TOLNAI VILÁGLAPJA 1935)

Ha hihetünk Kosztolányinak, akkor ez a különleges karácsonyi küldemény 1920-ban érkezett hozzá egy ismeretlenről, aki sem akkor, sem később nem fedte föl kilétét. Másfél évtizeddel később a költő „meleg és gazdag élmény”-ként emlékezett vissza a kibontás pillanatára, pedig az az év nem volt a legfelhőtlenebb Kosztolányi életében.

Am hogy valóban 1920 decemberében kapta ezt az ajándékot, afelől kétséget ébreszthet bennünk az az ellentmondás, amely Kosztolányi mondataiból kitűnik. Azt állítja, hogy a ládában lévő tárgyak és bábok azok a figurák voltak, amelyeknek verseiben és regényeiben életet adott. Regénye ekkor azonban még nem jelent meg, hiszen az általa első regényének tartott *A rossz orvos*, majd a jóval terjedelmesebb *A véres költő* is csak a következő évben, 1921-ben jelent meg, így az „óriási” ládába csak a verses- és novellásköteteire utaló tárgyak kerülhettek. Nem kell azonban föltétlenül arra gondolnunk, hogy Kosztolányit megcsalta az emlékezete, vagy tudatosan formálta át a múltat. Nagyon könnyen lehet, hogy a ládában talált tárgyak emléke keveredett össze az eltelt idő alatt, hiszen elképzelhető, hogy ő maga annyi év távlatából a lázmérőt vagy az oltótűt már valóban egy regényhez, *A rossz orvoshoz* kapcsolta. Ha azonban Kosztolányi jól emlékezett az időpontra, vagyis valóban 1920-ban kapta ezt a karácsonyi küldeményt, akkor a ládában lévő tárgyak csak verseire és novelláira, sőt talán kifejezetten verses- és novelláskötetei címére, esetleg egy-egy gyakoribb motívumára utaltak.

1920 decemberéig Kosztolányinak a *Négy fal között* (1907), *Boszorkányos esték* (1908), *A szegény kisgyermek panaszzai* (1910), *Lótoszevők* (1910), *Bolondok* (1911), *Őszi koncert – Kártya* (1911), *Páva* (1911), *Mágia* (1912), *A vonat megáll* (1912), *Beteg lelkek* (1912), *Mécs* (1913), *Lánc, lánc, eszterlánc* (1914), *Öcsém* (1915), *Mák* (1916), *Bűbajosok* (1916), *Tinta* (1916),

Káin (1918), *Katona-arcok* (1918), *Béla, a buta* (1920), *Kenyér és bor* (1920) című kötetei jelentek meg, némelyik kötet pedig több kiadást is megért. A felsorolt öt tárgy többsége könnyen azonosítható: a zsák mák nyilvánvalóan a *Mák* című verseskötetre utalt, míg a varázsló-figura éppúgy utalhatott első novelláskötetére, a *Boszorkányos esték*re, mint a *Mágia* vagy a *Bűbajosok* című kötetekre. A hőmérő értelmezése már kétséges, hiszen a köznyelvben is keveredik a levegő hőmérsékletének mérésére használt hőmérő és a test melegének mérésére szolgáló lázmérő szavak használata, Kosztolányi novelláinak szóhasználata azonban azt valószínűsíti, hogy itt az utóbbiról van szó. Ebben az esetben pedig a küldemény eme darabja talán a *Beteg lelkek*kel kapcsolható össze. Még nehezebb kérdés a „kis bábok” megfeleltetése valamelyik kötetnek. Hogy hogyan néztek ki, már sohasem tudhatjuk meg, így csak föltételezhetjük, hogy az ismeretlen ajándékküldő ezekkel a bábokkal azokra a bábjátékokra utalt, amelyek a korban népszerűek voltak, s amely műfajban Kosztolányi is kipróbálta magát.²

Valószínűleg sohasem tudjuk már meg azt sem, ki küldte Kosztolányinak az „ajándékcsomagot”, azt azonban már magából az ajándékozás módjából is láthatjuk, hogy bárki volt is, minden ízében végiggondolta, mivel lepje meg karácsonyra a költőt. S ha nincs is értelme azon gondolkozni, milyen tárgyakat rejthetett még a láda, azt talán nem lehet kizárni, hogy maga az „óriási láda” is része volt az ajándéknak, nem pusztán hordozója, s formájával, zártságával Kosztolányi első kötetére, a *Négy fal közöttre* utalt. Ebbe a ládába zárva pedig ott sorakoztak a költő alkotói világának az ajándékozó által szimbolikusnak tekintett tárgyai. Ezekkel a tárgyakkal azonban nem a költő igyekezett jelképesen összefoglalni életét és művészetét, hanem valaki más, műveinek olvasója. Az ismeretlen valaki a tárgyak

² Később talán még ihletet is merített ebből a motívumból. Az 1922-ben írt *A bábjátékos* című rövid darabban hatalmas ládával érkezik a címszereplő. A bábokról vallott gondolatairól lásd KOSZTOLÁNYI 1927. Összefoglalóan: LŐRINC 1990.

segítségével mintegy tükröt tartott Kosztolányi elé, szembesíteni akarta őt azzal a képpel, amely olvasójában kialakult. Kosztolányi szívesen tekintett az eléje tartott tükörben rátekintő arcra. Éppen emiatt írja, hogy az volt élete talán legmelegebb és leggazdagabb élménye, s emiatt föltételezi, hogy a karácsonyi láda küldője „nagyon jó, figyelmes és gyönyörű fantáziával rendelkező ember” lehetett. Ha azonban újra végigtekintünk az ajándékok során, észrevehetjük, hogy bár sem a figyelmességet, amennyiben az addigi életmű ismeretére értjük, sem a fantáziát nem tagadhatjuk el az ismeretlentől, az ajándékok mégsem sugallnak melegséget, hiszen a játék és a humor szikrája sem fedezhető föl bennük. Sőt, éppen ellenkezőleg. Bár Kosztolányi kötetcímei és az ünnep melegségének közelsége akár arra is indíthatná az ismeretlent, hogy a direkt kapcsolaton túllépve „csavarjon egyet” ajándéka jelképiségén, s az esetleg hidegnek tűnő költői motívumokat a humor és a játékosság melegével vonja be, ő nem tesz ilyet, hanem meghagyja a jelképszerű tárgyakat eredeti hűvösségükben.

Ha ugyanis egyenként és összességükben is konnotációival együtt értelmezzük a ládából Kosztolányi emlékezetében tizenöt év távlatából is megmaradt tárgyakat, akkor azt látjuk, hogy azok nagyon is egy fogalmi körben, egymáshoz közel eső jelentésmezőben helyezkednek el. Bár a zsák mák az ünnep összefüggésében földézhethetné a karácsony elengedhetetlen ízét adó kalácsot, az oltótű mellé téve élesebben emlékeztet az ópiumra, a kor egyik kedvelt kábítószerére, illetve azokra a szerekre, amelyekkel a kor költői közül jó néhányan megpróbálták izgatni fantáziájukat. És ott fekszik a ládában az oltótű, amely első képként ugyan a betegség képét hívja tudatunkba, bizonytalanságban hagy afelől, hogy a benne lévő anyag a gyógyulást segíti-e, vagy azt az általa a testbe juttatott anyagot, amely véglegesen fölszámolja az emberi személyiséget, használatját kifordítja önmagából, s a kezdeti mámor fogyó örömeinek lépcsőin egyenesen a pusztulásba taszítja. Ugyanígy kétarcú a másik orvosi eszköz, a hőmérő. Jelentheti a lassan lohadó lázat, a múlt betegséget, de a pusztítót, az erőket fölörülő forráságot is. Nem

mondhatunk mást a varázslóról és a kis bábokról sem. E tárgyak egyazon gondolat két ellentétes pólusát jelölik: a varázsló, aki természetfölötti titokzatos erővel szerez hatalmat mások fölött, s a bábok, a mások önkényének és akaratának kiszolgáltatott apró figurák, akiket vak engedelmességre és beletörődésre szorít egy nagyobb hatalom.

Noha újra hangsúlyoznunk kell, hogy nem tudhatjuk, mi mindent rejtett még a láda, az, amit Kosztolányi emlékezete megőrzött, semmilyen melegséget nem hordoz magában. Ugyanakkor az sem lehet véletlen, hogy a körkérdés idején, 1935-ben a már súlyosan beteg, rettenetesen szenvedő költő éppen azokra a tárgyakra emlékezett vissza a ládából, amelyek jelentősége betegsége idején megnőtt. A fájdalomcsillapító a mákra, lázban izzó teste a hőmérőre, gyógyszerei az oltótűre, a *Nero, a véres költő*ben is gyógyulást ígérő orvosok a varázslóra emlékeztethették. 1920-ban azonban, amikor az ajándék karácsonyra megérkezett, még egészséges volt. És ekkor valaki úgy gondolta, költészetéhez kapcsolódva olyan tárgyakkal lepi meg, amelyek a láz, betegség, kábítószer kiszolgáltatottságában tükrözik vissza a költőnek tulajdon költészetét. Volt valami ijesztő ridegség ebben a gesztusban egy olyan ismeretlen részéről, aki ismeri a költő minden sorát, s aki veszi a bátorságot ahhoz, hogy ne stilizáljon s ne finomítson, hanem önnön démonaival szembesítse a művészt.

A láda fölsorolt tárgyai azonban nemcsak Kosztolányi alakját villanthatják föl, hanem unokaöccsét, Csáth Gézáét is. Ha Kosztolányi jól emlékezett, a láda bő egy évvel az orvos és író Brenner József megtévelyedése és halála után érkezett. S ha az ő élete felől próbáljuk értelmezni a tárgyakat, akkor azt tapasztalhatjuk, jelentésük így is lehet. Az orvosi eszközök utalhatnak hivatására, az oltótű pedig, amellyel először – saját bevallása szerint – egy napfényes április hajnalon fecskendezte magába a morfiumot, a fiatal és sikeres író elpusztító drogfüggőségére. Ezt összekapcsolhatjuk a mákkal, míg a varázsló-figura egy kötete címadó elbeszélését, *A varázsló halálát* juttathatja eszünkbe.

Vajon nem lehetséges, hogy a láda nem 1920-ban, hanem

egy évvel korábban, 1919 karácsonyán érkezett, s Kosztolányit valaki unokaöccse tragikusan korán fölmorzsolódott életére akarta emlékeztetni? Vagy maga Kosztolányi volt az, akinek emlékezetébe, a láda fölnyitásakor – persze 1920-ban, mert jól emlékezett –, legélesebben azok a tárgyak égtek bele, amelyek a bő egy évvel korábban elhunyt Csáthra emlékeztették? Egy biztos, az 1935-ben emlékezetébe ötlő tárgyak nem megnyugvást és békét sugalltak, nem az ünnep örömét, hanem betegséget, lázat, szenvedést, korlátozhatatlan erőt és akaratot.

S végül tegyünk még egy kanyart. Ajándéknak tekinthető-e mindaz, amit Kosztolányi kapott? Ajándékozni ugyanis nem lehet akármit. Az ajándéktól többnyire elvárjuk, hogy személyes legyen, de a közfelfogás, hiedelem vagy babona eltilt bizonyos tárgyak ajándékozásától. Nem szabad kést vagy bármilyen szúró és vágó tárgyat ajándékozni éppúgy, mint cipőt: az előbbi elvágja a barátságot, ami az utóbbi miatt elszalad. Az 1920-as évek Magyarországon mindenki tudta, hogy tükröt sem szabad ajándékozni, mert szerencsétlenséget és boldogtalanságot hoz. Pedig a ládában lévő tárgyak Kosztolányi életét tükrözték, s amikor beletekintett, nem annak felhőtlen oldala tekintett vissza rá. Aki megajándékozta, szándékosan tükröt kívánt elértani, noha pontosan tudta, hogy ezzel áthágja az ajándékozási tabuk egyikét.

Ebből a nézőpontból szemlélve elbizonytalanodhatunk Kosztolányi szavainak valódi értelmét illetően. Ő, aki pontosan tudta, hogy akkor ott valaki költői–művészi arcmását tartotta eléje s ezzel megszegett íratlan szabályokat, nem biztos, hogy fölmelegedett, amikor kinyitotta a ládát. S a tartalom, 1935-ből visszatekintve, súlyos jóslatként is nehezédhetett rá, így akár azt is megkockáztathatjuk, a nagybeteg Kosztolányi ironikusan szól, amikor meleg szavakkal köszönetet mond: „A tizenöt év előtti karácsony hozta meg számomra életem legszebb ajándékát. Ha az ismeretlen küldő ezeket a sorokat olvassa, nagyon-nagyon köszönöm neki karácsonyi megemlékezését”.

A *Nero, a véres költő* utolsó fejezetében a halott császár fölött a következő szavakkal nyújt végső kiegyezést Epaphroditus:

„A költők mind szörnyűek [...]. Belőlük nő a szépség és virág. De a virág gyökere lenn van a nyirkos, gilisztás földben”. 1920-ban, majd az emléket fölidézve 1935-ben ezzel is szembesült Kosztolányi.

Aki küldte, sohasem akarta föltárni kilétét. Hűvös, elemző figyelmét egy nehéz, Kosztolányit és az országot, nemzetet is megpróbáló év karácsonyán sűrítette egyetlen ládába. Irigye vagy barátja volt, férfi vagy nő, öreg vagy fiatal, orvos vagy író-társ, nem tudhatjuk. Kosztolányi talán az őt megértő ismeretlen olvasó figyelmében fedezte föl az ajándék igazi értelmét.

HIVATKOZÁSOK

KOSZTOLÁNYI Dezső (1927), *Bábok*, Nyugat, 1927/20 (október 16.).

LŐRINC László (1990), *Kosztolányi és a bábszínház. Egy Kosztolányi-fordítás háttere*, ItK, 1990/1, 101–110.

[TOLNAI VILÁGLAPJA] (1935), *Mit tart élete legszebb ajándékának?* Tolnai Világlapja, XXXVIII. évf., 51–52. szám, 38–39.

SZILÁGYI ZSÓFIA

Küzdelem egy gigászi árnnyal

Kosztolányi Dezső A telefon című novellájáról

Kosztolányi Dezső *A telefon (Telefon)* című novellája első novelláskötetének, az 1908-ban (1909-ben) megjelent *Boszorkányos esték*nek volt a hatodik darabja – csak ott vagyok többé-kevésbé biztos az állításaimban, ahova nem tettem zárójeles pontosításokat. A zárójelek olyan kétségeket jeleznek, amelyeket a kritikai kiadás munkálatai hoztak felszínre: amennyiben ennek a novellának a szövegét nem adottnak tekintjük, akkor a nem különösebben jelentős, elemzéseket sem generáló korai alkotás azonnal összetetté válik, és a pálya egy ritkán emlegetett korszakáról, egy műfajhoz való viszonyról, sőt, az újságírásnak és az írói tevékenységnek Kosztolányi egész életét végigkísérő feszültségéről is mesél. Mintha *A telefon* éppen azt az ifjú alkotót mutatná meg, aki, miként azt Szegedy-Maszák Mihály írja, „először verset írt, majd újságírói szerepet vállalt, s csak valamivel később kezdett prózai elbeszéléseket közölni” (SZEGEDY-MASZÁK 2010, 18). Ebben a novellában ugyanis, amelynek a lírához való közelsége jól érzékelhető, a „jó Benedeket” látjuk, éjjel, feltehetően egy lap szerkesztőségében. A „sovány, éhesszínű fiú” írni próbál, talán verset vagy novellát, de mindenképp olyan szöveget, amelyből a folyton megcsördülő telefon minduntalan kizökkenti. Végül haragja a készülékre irányul, ezzel a gigászi árnnyal, élő állatnak tűnő bomlott gépezettel kezd el harcolni – szétveri a telefont, így az végre nem csörög tovább. A fiú elal-

szik, reggel a belépő szolga egyszerre látja meg őt és a rombolás nyomait, de nem háborodik fel, csak ámul és mosolyog.

S hogy miért beszélek összetettségéről és kétségekről, amikor ez a novella, keletkezéstörténetével, szövegváltozataival, de még értelmezési lehetőségeivel együtt is az egyszerűbbek közé tartozik a korai Kosztolányi-novellák közül? *A telefon* változatainak száma ugyanis nem mérhető, például az 1911-es *Bolondokban* megjelent *A léggömb elrepülhöz*, amelynek jelenleg tizenegy hírlapbeli megjelenéséről van tudomásunk, vagy *A vonat megállhoz*, amely Kosztolányi legnehezebben fellelhető (hiszen a vasútállomásokon árult, füzetszerű, nagy példányszámban terjesztett, ám az olvasók által nem is könyvként kezelt, így általában meg sem őrzött, fenn sem maradt), azonos című kötetében jelent meg, és ismerjük olyan, szövegében is számos ponton eltérő változatát, amely az *Ida regénye*, meg olyat is, amely a *Róza* címet viselte. *A telefon* először (mostantól minden adathoz hozzátehetném: *jelenlegi tudásunk szerint*) a *Budapesti Napló*ban volt olvasható, Lehotai István álnéven, „A Budapesti Napló eredeti tárcája” jelzéssel, 1906. október 27-én. Ezt követte a *Boszorkányos esték*, amely vagy 1908 végén, vagy 1909 első felében kerülhetett az olvasók kezébe (a kötetben azonban az 1908-as dátum szerepel – a megjelenés kérdésességéről lásd MOLNÁR 2010, 28–30), majd közzétették a novellát még 1914-ben is, az *Ország-Világ Almanach* azévi első kötetében. És fennmaradt a novellának mindezeknél egy rejtélyes, ám igen fontos változata is: egy három lapból álló kivágat, amely Réz Pál ajándéka képpen nemrég a tulajdonomba került. A *Boszorkányos esték*ből kivágott szöveget vágta ki, ragasztotta fel, húzta meg, illetve egészítette ki jól olvasható, fekete tintás bejegyzéseivel Kosztolányi Dezső.

Hogy a lapkivágatoknak a Kosztolányi-novellák kritikai kiadása során komoly jelentőségük van, már az *Esti Kornél* szerkesztői, Tóth-Czifra Júlia és Veres András leszögezték:

Kosztolányi általában nem őrizte meg rövidebb írásainak kéziratát, már csak azért sem, mert ezeket többször je-

lentette meg, és igyekezett minden esetben legalább apró változtatásokat eszközölni, következésképp míg az első publikációk alapja a tisztázott kézirat (vagy gépirat volt), a későbbieknek az időközben megjelent, Kosztolányi által írt-javított újságkivágatok. (KOSZTOLÁNYI 2011, 406)

Hogy ez a birtokomban lévő változat, amely valójában *könyvkivágat*, mikor és milyen céllal készülhetett, számomra nem világos: nem egyezik meg ugyanis a novella legkésőbbi, Kosztolányi életében megjelent verziójával, az viszont valószínűsíthető, hogy az író nem pusztán unalmában javítgatta, hanem valamilyen céllal. De a keletkezéstörténetből egyelőre hiányzik egy láncszem, és kétségeim vannak, rátalálunk-e valaha: sem a forrásjegyzékek, sem az eddigi kutatásaink, sem Réz Pál nekem átadott jegyzetei nem hoztak felszínre olyan nyomtatott változatot, amely megegyezne ezzel a kivágattal.

A telefon szövegét ugyanakkor a nagyközönség többé-kevésbé az ezen a kivágaton kialakított szöveggel ismeri: a Réz Pál által szerkesztett, Kosztolányi összegyűjtött novelláit közlő kötetekben (KOSZTOLÁNYI 1981, illetve 2007) *Telefon* címmel többé-kevésbé ezt a változatot kapjuk. Csak a kivágaton találtam meg a novella címét a névelő nélküli változatban (ezt kézzel írta Kosztolányi a novella fölé), és csupán itt szerepel az a néhány sor, amely jelentősen eltér a kötetbeli és a napilapokban olvasható változatok adott szöveghelyétől is. A kivágatból ugyanis egy rész hiányzik, ezt kézzel pótolta Kosztolányi. A *Boszorkányos esték*ben (betűhűen) így szerepel a bekezdés:

A csengettyű újra berregett. S aztán minden pillanatban feljajdult sziszegve, csörömpölve, lármázva. Ismerte ezt a vinnyogó, kegyetlen hangot. Nadrágzsebébe dugta a kezét s szomoru lemondással hallgatta. Ajkai vonaglottak az undortól. Eszébe jutott egész multja s a kávéházi füstös éjszakák és az idegsorvasztó virrasztások tarka gomolyagokban kerengtek el előtte. És mindennek oka csak ez a lelketlen, ostoba telefon volt, melynek hangját sokszor

álmában is hallotta. Ilyenkor csiklandozó bizsergést érzett a talpában s hátgerincén valami villamos borzongás futott át s csengő füllel, tágra meredt szemekkel nyöszörögve ült fel az ágyában, előre hajolt és az ajkai hangtalanul mozogtak.

A lapkivágaton viszont így olvashatóak ezek a sorok – kurzívával jelzem a fel nem ragasztott, kézzel írott részletet:

A csengettyű újra berregett. S aztán minden pillanatban feljajdult sziszegve, csörömpölve, lármázva. Ismerte ezt a vinnyogó, kegyetlen hangot. Nadrágzsebébe dugta a kezét. Szája elpityerdült az undortól. Amint kissé lehajtott *nehéz* a fejét, tarka gomolyban terült eléje az elmúlt napja, ez a hosszú, zaklatott céltalan nap, a késő felkelés, a kávéházi órák, a keserű cigaretták íze, a robot, a gyors ebéd, a gyors vacsora, a történetek örömtelen sorozata s úgy érezte, hogy ez a nap jelképe az egész örömtelen életének. Mindennek az oka – kétségkívül – a telefon, amelynek hangját sokszor álmában is hallotta. Ilyenkor csiklandó bizsergést érzett a talpában s hátgerincén valami villamos borzongás futott át s csengő füllel, tágra meredt szemekkel nyöszörögve ült fel az ágyában, előre hajolt és az ajkai hangtalanul mozogtak.

A Réz Pál által sajtó alá rendezett verzióban annyi eltérést látunk, hogy ő a csiklandót zsibbasztóként olvasta ki (KOSZTOLÁNYI 2007, 70), a helyesírást pedig, miként az egész kötetben, modernizálta. A legkülönösebb megoldás viszont ennek a novellának a közlésekor számomra az, hogy a telefonba beleszólt Benedek következetesen azt mondja, hogy *Háló, háló*, holott a *Boszorkányos esték*ben és a *Budapesti Napló*ban leginkább *Halot*, ha azt nem, akkor pedig *Hallót* olvashatunk, miként az *Ország-Világ Almanachjában* is. Bár az egykori kiejtést valószínűleg hívebben tükrözi a *Háló*, mégis különösnek hat ez a szó, főleg többször ismétlődve, egy modernizált helyesírású novel-

laszövegben. Mondhatnánk ellenvetésképpen, hogy a kivágoton Kosztolányi nem javította át a *Halót* a hosszú mássalhangzós változatra, de ez önmagában nem lenne elegendő érv: bár az író javítgatta a saját szövegét, nyilvánvaló sajtóhibát is benne hagyott. „A csengő mind a két percben felzördült.” mondathoz Kosztolányi nem nyúlt hozzá, pedig a mondatnak így nincs értelme: a *Budapesti Napló*ban és az *Ország-Világ Almanach*-jában is a „minden két percben” változatot olvashatjuk, ahogy egyébként a Réz Pál szerkesztette kötetekben is.

Már ennek a novellának a változatai és a verziókból kiragadott néhány példa alapján is látszik, mennyire nehéz Kosztolányi korai novelláinak kritikai kiadása során elvszerű döntéseket hozni. Erre a korpuszra is igaz többé-kevésbé, amit Tóth-Czifra Júlia az *Esti Kornél* kapcsán leszögezett:

Kéziratos forrásunk alig van, így az utolsó kézjegy (ultima manus) elve nem jött szóba az alapszöveg kiválasztásakor. Az utolsó kiadás (editio ultima) sem lett volna helyes alapelv, bár az író folyóiratokban a kötet megjelenése után is sok fejezet novella-előzményét közölte újra, olykor jelentős rövidítésekkel. Kosztolányi jól láthatóan nem a végleges változtatás igényével rövidítette le ezeket a szövegeit, hanem azért, hogy beleférjenek a közlési fórum (például egy napilap) nyújtotta terjedelmi határok közé. (KOSZTOLÁNYI 2011, 454)

Még ha kiindulópontként el is fogadhatóak az *Esti Kornél* munkálatainak tanulságai, arról sem feledkezhetünk meg, hogy ezek a korai novellák sokkal hosszabb életet éltek Kosztolányi átalakító buzgalmának kitéve, mint a pálya utolsó szakaszára tehető *Esti*-szövegek: éppen ezért többet is változtak, hiszen Kosztolányi (mintha megfogadta volna az általa *Esti Kornél* „szájába” adott intelmet), elkezdte irtani a sokszoros jelzős szerkezeteket, jelentősen húzott a szövegeiből. A húszas évektől kezdve pedig a magyarítási buzgalma is kiterjedt azokra a novelláira, amelyeket még abban az időszakban is újrakö-

zölt: így lett az 1910-ben *A Hét*ben, kötetben pedig először az 1911-es *Bolondok*ban megjelent *A bécsi asszonyban kelvirág a karfiolból*, több novellában *vad a brutálisból*, stb. A novellák között különös értéksorrendet is felállít az újraközlések száma: Kosztolányi ítéletet is mondott azokról a műveiről, amelyeket kevesebb alkalommal közölt újra, így voltaképpen az általa gyengébbnek tartott, kevesebb helyen módosított szövegeivel van könnyebb dolgunk. Éppen *A telefon*hoz, például, egy idő után már nem nyúlt hozzá Kosztolányi, így csak „mi lett volna, ha”-féle szakszerűtlen felvetésként fogalmazódhat meg a kérdés, vajon átjavította volna-e *Távbeszélőre* a címet, ha a pályája végefelé is meg szeretne volna ezt a művét jelentetni.

Az már a pálya egészének alakulását nézve is fontos és Kosztolányi prózaírói törekvéseivel, a húszas-harmincas évek könyvpiaci viszonyaival, az írónak az irodalomban elfoglalt helyével is összevethető kérdés, vajon miért nem jelent meg életében összegyűjtött vagy válogatott novelláskötete, vajon miért történhetett, hogy „rövidebb történeteiből készített gyűjteményei két kivétellel 1908 és 1921 között jelentek meg, s általában elmondható, hogy a század első két évtizedében több rövid elbeszélést írt, mint később” (SZEGEDY-MASZÁK 2010, 74). *A telefon* jellegzetes ifjúkori és századeleji szöveg, benne a zsurnaliszta lét és az írásvágy között örlődő fiúval, a gép ellen irányuló haraggal – ez a harag ott van *A vonat megáll*ban is, a novella hősnője a mozdonyokat látja apokaliptikus szörnyeknek, amelyeket (feltehetőleg) az élete árán állíthat csak meg: Benedek sorsa nem tragikus, a fiú békésen elalszik a telefon szétverése után. A két novella közt különös párhuzamot képez az is, hogy a faluba „száműzött” Ida a kávéházi hajnalokról ábrándozik – és egy olyan füstös kávéházról, amely Benedek „örömtelen életének” színtere. De hogy effajta értelmezői ötletekhez eljussunk, megbízható, a módosulásokat is tükröző szövegre van szükségünk – ehhez pedig meg kell küzdeni azzal a „gigászi árnnal”, amelyet, hogy egy kissé képzavarba hajló hasonlattal zárjak, a változatok erdeje és az ezeket létrehozó gigász, Kosztolányi Dezső borít a szöveggondozók feje fölé.

HIVATKOZÁSOK

- KOSZTOLÁNYI Dezső (1908), *Boszorkányos esték*, Budapest–Szabadka, Jókai–Krausz–Fischer.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1981), *A léggömb elrepül*, szerk. RÉZ Pál, Budapest, Szépirodalmi.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (2007), *Összes novellái I.*, szerk. RÉZ Pál, Budapest, Osiris.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (2011), *Esti Kornél*, Kritikai Kiadás, szerk. TÓTH-CZIFRA Júlia és VERES András, Pozsony, Kalligram.
- MOLNÁR Fábán (2010), *Az eltűnt Kosztolányi nyomában. Kosztolányi Dezső korai novellái*, alapszakos szakdolgozat, kézirat, Budapest, ELTE BTK.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2010), *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram.

BUCSICS KATALIN

Olvasás – térben és időben

Egy tizenöt órás buszozás alkalmával a *Carmina burana* című dalgyűjteményt egymás után számtalanszor, újra és újra meghallgattam. Ám egyetlen zeneművön érzékeltam az idő múlását, amikor egy alkalommal – munka közben hallgatva Wagner művét – Siegfried temetésének fölhangzása jelezte számomra: már jó ideje dolgozom. Böröcz András egy ceruzaszobrát elsőre is könnyedén körbejártam, részletesen megvizsgálhattam, Oldenburg alkotását, a kölni Neumarkt épületébe csapódó hatalmas fagyaltot azonban mindannyiszor csak erős rövidülésben és egy bizonyos szögéből láthattam – míg másokból sohasem. Egy falat beborító Munkácsy-jelenet vagy egy mennyezeti freskó részleteinek megszemlélése sokszor több időt igényel, mint több kisebb méretű festmény megtekintése. Pilinszky János rövidebb költeményeit többször is újraolvastam, kevésbé tehettem meg mindezt ugyanennyi idő alatt s azonos gyakorisággal Németh László regényeivel. Az adott műalkotással való ismételt találkozás(oka)t nem csupán – vagy nem mindig – a befogadó saját elhatározása, netán elfoglaltsága, de az adott mű terjedelme illetve kiterjedése is jelentősen befolyásolja.

2010-től olyan gyakorisággal és figyelemmel olvastam újra és újra egy magyar regényt, ahogy addig egyetlen műalkotást, alighanem még rövidebb lírai művet sem volt időm s lehetőségem tanulmányozni. Nem számítva *A rossz orvost* – melyet szerzője első regényeként tartott számon – Kosztolányi nagy-

prózai művei közül, ha nem tévedek, a *Pacsirta* a legrövidebb írás. Mégis, mikor angol fordítója megkérdezte tőlem, vajon nyerek-e valamit a kritikai kiadás elkészítésével, kissé nagyvonalúan olyasféle választ adtam, hogy lírai, netán drámai alkotást sokan tudhatnak fejből, regényt mégiscsak kevesen. Természetesen túloztam, hiszen ha valaki arra kényszerítene, hogy elejétől a végéig fölmondjam a *Pacsirtát*, aligha volnék képes rá. Arra talán igen, hogy valamely mondatának elhangzásakor egy közel utána következővel feleljek. Amit valójában kaptam, azt talán az olvasás és a műalkotás különböző rétegeivel, létmódjaival való közvetlenebb szembesülésnek lehetne nevezni. Ezúttal arra teszek kísérletet, hogy leírjam, számomra milyen tapasztalatot jelentett egy terjedelmesebb mű egy évnél tovább tartó – lényegében hosszabb időre igen kevészer megszakított –, mondhatni folyamatos befogadása.

Nem hallgathatom el, hogy Kosztolányi regényei közül legkésőbb éppen a *Pacsirtával* találkoztam. Arra jól emlékszem, hogy a regényt először kölcsönkönyvtári példányból olvastam el. (Jellemzően inkább nem vásárolok meg egy művet, ha csak olyan kiadásokhoz juthatok hozzá, amelyeket egyszerűen rossz kézbe venni. A *Pacsirtának* pedig – sajnos – sok ilyen változata van; még csak nem is a kötés, a papír minőségét kárhoztatom, ha a fedőborítókra elhelyezett s olykor igen szerencsétlen illusztrációra emlékeztetek.) Ekkor még nem rendelkeztem a Révai-féle sorozat közlésével, amiből jóval később, az egész filológiai földolgozás előtt újraolvastam a történetet. Azóta már tudom, hogy a regénynek ez a kiadása nem egy mondatot hagyott el – jellegüket tekintve nyilvánvalóan véletlenségből – az író életében először s utoljára megjelent teljes regényszövegből. Az Athenaeum 1924-es közlését ugyanis már pontról pontra, vesszőről vesszőre követtem s rögzítettem alapszöveggént, hogy azután a két folyóiratbeli közléssel egyenként is összevethessem.

E három alkalommal gyakorlatilag szótagolva olvastam végig a regényt, méghozzá a főszöveggel való összevetésből adódóan egyetlen szövegváltozat ellenőrzésekor is minden mondatát kétszer. Ezek során az összeolvasások során nem megle-

pő, ha erősen rögzültek bennem a *Pacsirta* szavai. Persze éppen ezért nem ártott némi elővigyázatosság, hiszen bizonyos sorokat már előre magam előtt látva sokkal nehezebb volt észlelni az olyan, nem átfogalmazásból adódó különbségeket, mint a hosszabb mondatok földarabolását, azok egyes részeinek elhagyását, vagy a vesszők elhelyezésének változásait. Betűről betűre, szóról szóra, mondatról mondatra haladva ráadásul elsőre nemegyszer kihagyásnak éreztem azt, ami valójában sorrendcsere volt. Így természetesen minden bekezdést is újra kellett olvasnom. Ez a csaknem vaksi, apránként előrehaladó tapogatózás egy másfajta – a történet nagy részét meglehetősen áttetszővé változtató – figyelem erőteljes összpontosítását követelte. Ennek ellenére minduntalan megéheztem annál a résznél, ahol az ételek érzékletes szemléje folyik, s nem tagadom, minden alkalommal megrázott, valahányszor a regény végéhez érkeztem. Nem tudom, pontosan mennyi idő alatt végeztem el a három szövegközlés rögzítését, hiszen nem is mindig haladtam egyforma ütemben. A *Nyugat* olykor több fejezetet is közölt egyszerre, ami lényegesen nehezebben megszakítható olvasást diktált, mint az egyetlen fejezetet több napon át közlő kolozsvári napilap beosztása.

Csak ezek után vállalkoztam a kézirat átírására, arra számítva, hogy a kiolvasást részben könnyítheti a már nyomtatásban megjelent változatok ismerete. Természetesen időre volt szükségem, míg megszoktam Kosztolányi betűit, noha mindezek ellenére sem lehettem soha kellően fölvertezt azoknak a részeknek a megfejtéséhez, melyeket az író – olykor többször is – erőteljesen átfirkált. A fő problémát azonban elsősorban nem a meglehetősen szaladó kézírás kibogarászása jelentette. Kevésbé meglepő, hogy bizonyos lapokon kávé, másokon homok vagy éppen féregrágás nyomait találtam, hiszen köztudott, hogy a kéziratok háborút, kifosztást és több költözést is megérttek. Az anyag nagy része ráadásul meglehetősen rossz minőségű papírra íródott, mely annyira töredezővé vált, hogy a számfületeket – melyek nem ritkán egy-egy szótagot őriznek – néhol épp csak a lélek tartja helyükön, ahogy a kéziratári borítékok

alján talált jó néhány leszakadt darabka előre jelezte. Bevallom, olykor irigykedve figyeltem a mellettem ülő – az írásképet és kissé időszerűtlen módon a hagyaték állapotát tekintve is jóval hálásabb – Kazinczy-levél olvasóját. Az MTAK Kézirattárában őrzött regényfogalmazvány azonban nem csak töredékes, de a munka megkezdésekor leginkább egy kirakós játékhoz hasonlított. A ragasztásos-vágásos módszerrel – Kosztolányinak más művei írásakor is szívesen és gyakran alkalmazott eljárásával – összeállított szöveg a *Pacsirta* esetében az idő előrehaladtával – s a hagyaték sorsából következő módon – teljes összevisszaságot eredményezett. Amikor átvettem a földolgozásra váró anyagot, sejtelmem sem volt, hogy magát a kéziratot is rendbe kell szednem. Alig maradt ugyanis lap, melyről az egykor fölragasztott kivágotok ne hullottak volna le. A több fejezet fogalmazványait tartalmazó nagy akadémiai borítékokban a jórészt teleírt lapok mellett nem kevés olyan oldalt találtam, melyen elszórt sorok, néhol mindössze beszúrásjelbe foglalt szavak szerepelnek, fölöttük s alattuk csirizfoltokkal. S ezek mellett néhány kisebb borítékban bekezdésnyi, néha csak mondatnyi – nyilvánvalóan egy előző fogalmazványból kiollózott – papírcsíkok kötegére leltem. A kéziratos fogalmazványt kétszer olvastam végig egészében: először az egyes lapok és kivágotok átírásakor a talált egymásutánban, nem a történet előrehaladásának rendjében, de már a cselekmény menetének megfelelően, amikor a számítógépen sorrendbe állított átiratokat, a lapokat s beragasztásaikat a valóságban – tehát a kéziraton belül – is egykori helyükre illesztve ellenőriztem. A legkülönösebb élményt azonban éppen ez a darabjaiban lévő kézirat szolgáltatta. Azzal, hogy az anyag szinte atomjaira hullott szét, vele egyúttal maga az elbeszélés bomlott alapelemeire. Bizonyos, lekerekítettebb gondolati egységek ily módon fizikailag is elkülönültek. Történet, szöveg és kézirat elemei különös átfedésbe kerültek. Egyetlen példát említenék: a történet utolsó fejezete meglehetősen hiányosan maradt fenn. A *Pacsirta* öneszmélését rögzítő részek kéziratos változatai nagyrészt elvesztek. Az utolsó meglévő autográf bekezdés így hangzik: „Feküdt az ágyon,

még mindig hunyt szemmel. Ezen a meddő, hideg leányágyon, melyen nem történt semmi, csak aludt, betegeskedett, nyomta testével, lefelé, mint hulla a ravatalt.” Amikor ezt a papírszeletet kiemeltem a kézirathalmazból, furcsa módon egyúttal a regény egyik tetőpontját tartottam a kezemben.

A kritikai kiadást készítve tehát igen sokszor elolvastam a Pacsirtát. Ez a mondat meglehetősen pontatlan. Adott műalkotással ilyen gyakori és ennyiféle módon történő találkozás, jelen esetben – ha nem túl szerencsétlen így fogalmazni: – egyszerre a regénnyel és a regény szövegének történetével való szembe-sülés teszi igazán érzékelhetővé minden egyes befogadás különbözőségét, s egyben kétséges a műalkotás önazonosságát. Jobban értem-e a Pacsirtát mint korábban? A kérdés már-már érvényét veszti. Átláthatóbb-e vagy összetettebb ennyi olvasás után? Mindegyik és egyik sem. Talán úgy fogalmazhatnék: több kiterjedésben (is) érzékelttem a regényt. De már nem vagyok biztos benne, hogy meg tudnám mondani, pontosan melyik az a mű, amit általában Pacsirtaként emlegetnek. Ahogy itt leírt, ám korántsem lezárult Pacsirta-olvasásomra is érvényesnek bizonyulhatnak a regény szavai: „véget ér, de nem fejeződik be”.

KÁLLAY GÉZA

„Muchee muchee sad!” –
„Csúf, csúf, csakugyan”

Kosztolányi Dezső Pacsirtájáról

„Nagyóóón nagyóóón szomorú” – talán így lehetne fordítani Vun-Csi (Wun-Hi) híres kuplójának második sorát, amely ugyan a sárszegi Kisfaludy Színházban Szolvay, a népszerű komikus előadásában úgy hangzik fel, mint a kínai tincs csúf-ságára vonatkozó gúnyolódás („Csúf, csúf csakugyan, / A kínai tincs” – KOSZTOLÁNYI 1999, 80)¹ A *gésák* című „énekes játék” második felvonásában (65), Szegedy-Maszák Mihály azonban *Kosztolányi Dezső* című könyvének a *Pacsirtáról* szóló fejezetében (*A parlagiasság mint érték* SZEGEDY-MASZÁK 2010, 228–254) közli az „Owen Hall” álnevet használó Jimmy Davis eredeti, angol szövegét is (vö. 240–241). Szegedy-Maszák Mihály joggal állapítja meg, hogy „az angol szöveget a jelentett alapján nem lehetett átültetni magyarra” (241), s a fordítók, Fáy Béla és Makai Emil (65 – vö. SZEGEDY-MASZÁK 2010, 240) valóban elsősorban az eredeti hangzását szem előtt tartó teljes tartalmi „átköltést” (240) választották. Az eredeti kuplé főként a kínai kereskedők angol kiejtését és mondatfűzését utánózkodva beszél a bizony igen rosszul menő áruforgalomról

¹ A továbbiakban az oldalszámok, ha más forrás nem szerepel, mindvégig a regény alábbi kiadására vonatkoznak: KOSZTOLÁNYI 1999.

(„allo trade / Welee, welee bad”), s arról, hogy nem tréfalog ez: a csőd arra készlet, be kell zárni a boltot („Noee joke, brokee broke / Makee shutee shop” – 241). A magyar olvasó, s a valószínűleg Kosztolányi előtt is ismeretlen, meglehetősen primitív, sőt, mai füllel bizonyos rasszista felhangokat is tartalmazó angol versike különös, szöveg alatti szöveget („szubtextust”, egyfajta „hypogrammát”) eredményez a *Pacsirtában*.

Egyrészt a „Muchee muchee” a kínai angol kiejtésben (ami közelebb áll a „mucsi-mucsihoz”, mint az „angolosabb” „macsi-macsihoz”) még arra a nagyon is magyar szóra – tulajdonképpen ál-helységnevre – is emlékeztet, amivel Ijas Miklós jellemzi, egy kifejező testtartással, *A gésák* előadását, sőt, az egész éremlyítő, fojtogató, halálszagú, hiábavaló, lármás, sértően közönséges, alantas sárszegi életet: „Ijas Miklós [...] az előző zárt-szék támlájára könyökölt olyan mozdulattal, mely azt jelentette: Mucsa” (76). Ijast a történet elején úgy ismerjük meg, mint aki már délelőtt úgy pásztázza szemével a várost, hogy közben „vonaglik a szája az undortól” (37); a „Mucsa” minősítést Szegedy-Maszák Mihály olyannyira emblematikusnak tekinti, hogy a *Pacsirtáról* szóló fejezete első részének is ezt a címet adja (228). Másrészt a kuplé angol szövegének nyelvparódiaszámba menő játéka a szavakkal, a sok, szinte minden sorban fellelhető tő- és szóismétlés („Chin Chin Chinaman”, „brokee broke”, „chop, chop, chop” stb.) épp a szöveg Riffaterre és de Man értelmében vett „hypogrammatikusságát”² húzza alá. Harmadrészt maga a Szolvay énekelte magyar szöveg, a fordítás: „Csúf, csúf, csakugyan, / A kínai tincs. [...] Hip-hop csúnya

² Vö. a *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* „Hypogram” címszavával: „(görög ’felirat’, vagy ’amit alulra írtak’; de Man fordítása: ’szub-textus, vagy, még jobb, infra-textus’). A hypogramma a 20. század szemiotáinak körében annak a „téma-szónak” (theme-word, *mot-thème*), vagy hiányzó szövegnek, szemémának, vagy előfeltételzésnek a megjelölésére szolgál, amelyből, „magként” (nucleus) a vers „éppen adott” szerkezete (vö. mátrix) kibontakozik, amiből formát ölt” (GREENE 2012, 649). Természetesen én itt ezt az alakzatot egy – igaz, erősen költői – prózaszövegre alkalmazom.

copf”, ismét szinte „észrevétlen” szubtextusként tartalmazza, s a szótó tekintetében is „iterálja” a regény egyik „témaszavát” („nucleusát”, amelynek mentén Bónus Tibor egy egész antropológiai-esztétikai, igen figyelemre méltó monografikus „önolvasatát” nyújtja a *Pacsirtának* – BÓNUS 2006). Hogy a csúf/csúnya mintegy „öntudatlanul”, a „mucsai” operett révén szüremkedik a diskurzusba, mi sem hangsúlyozza jobban, mint hogy Pacsirta szülei e szavakat itt még fergetegként magával ragadó, komikus hevületbe „csomagoltan”, a színházi mámor bódulatának „fájdalomcsillapítójával” kapják:

A tömeg láza tovasodorta őt [Vajkay Ákost] is, feleségét is. Úgy nevettek, hogy potyogtak szemükből a könnyek.
– Csúf, csúf, csakugyan – kuncogta az asszony.
– Hess, hess – visszhangozta Ákos, tréfásan feléje mutatva, bökődve a levegőt. (81)

A „csúf” – amely Szolvay dalában bukkan fel először a regényben – egyre terjeszkedik, dagad, szétterül: a rögtön következő három bekezdésben négyszer is ismétlődik, de egyelőre még valami Vajkayékhoz képest külsőre, közvetlenül a városra, a Monarchia belső, örök feszültségeire vonatkozik:

Utána az időszerű strófák következtek, melyeket a helyi és politikai viszonyokra alkalmaztak ügyesen. Sárszeg is csúf volt, csúf, csúf csakugyan, mert csupa sár, nincs csatornája, a színháznak nincs villanyvilágítása. Tomboltak. [...] Csak akkor ugrott föl [a főispán], [...] mikor a Hentzi szoborról meg a sárga-fekete zászlóról is megállapították, hogy csúf. Hátrább húzódott a páholy mélyére. (81)

A szó a legutóbbi esetben éppúgy a rejtőzködés kontextusában szerepel, ahogy a regény elején már tematizált „csúf-tudat” – közvetlenül „nem szép” és „csúnya” formában – rejtőzködést vált ki Pacsirtából és édesapjából egyaránt (vö. 13–14), akiknek

a narrátor által közvetlenül bemutatott, szüntelenül reflektált perspektívái a regény szövegének legfontosabb szervező elemei közé tartoznak: Pacsirtának „csak fekete haját lehetett látni, mely – akár a lomb a földre – árnyékot vetett arcára, melynek háromnegyed részét eltakarta. [...] Megegett, hogy zajt hallott, de azért nem tekintett föl. Akkora önfegyelmel uralkodott magán, mint egy beteg” (11–12). Vajkay Ákos

tudta, hogy nem szép szegény [értsd: Pacsirta], és fájts neki sokáig. [...] Most is ezért szenvedett. [...] Soha életében nem értett a nőkhöz, de azt élesen érezte, hogy leánya csúnya. Nemcsak csúnya volt most, hanem hervadt, öreg, igazi vénlány. [...] [Vajkay] öntudatlanul pár lépést előresietett, hogy ne kelljen mellette lépegetnie. (13–14)

A csúnyaság – szemben mondjuk a hamisan, hivalkodóan nem-csúnyával, a „cifrával”, mely Pacsirta egyetlen potenciális „jövendőbelijének”, Cifra Gézának vezetékeve – a tudat, sőt, öntudat szintjén itt mélyen belsővé tett minőség, de Pacsirta távozásával más tárgyakra, az egész városra, az életmódra vetül rá; hogy a „csúnya lány” elutazása szinte a lány halálával azonos a szülők számára, nagy hangsúlyt kap a regényben: „Aki elutazik, az továtúnik, az megsemmisül, az nincs is. [...] Ilyenféle gondolatok gyötörhették a két öreget. Lehorgasztották fejüket a [vasúti] pálya kavicsait bámulva, nem kevésbé búsan, mint egy váratlanul, gyorsan behantolt sírdombot” (21).

A regénnyel kapcsolatos egyik leggyakoribb megállapítás, hogy nagyobb részében – a „közepén” – Pacsirta önnön *hiányával* van jelen (vö. SZEGEDY-MASZÁK 2010, 231–232): a lány jelentőségét az öregedő szülők csupán majdnem teljesen kivételszámra menő elutazása révén ismerik föl. Pacsirta halálhoz hasonlatos vákuumot hagy maga után, s ez szinte nélkülözhetetlen előfeltétele annak, hogy Vajkayék – legalábbis bizonyos fokig – szembe tudjanak nézni önmagukkal és élethelyzetükkel.

De csupán bizonyos fokig. Kétségtelen: az „évek óta készülő nagy leszámolás” (125), „a nagy, végső leszámolás órája” során (134) a „csúnya” – alig egy oldalon belül – hétszer fordul elő:

- Miért [lesz rosszabb és rosszabb]? – kérdezte Ákos is, majd egész csöndesen mondta. – Azért mert csúnya. [...]
- De igen, igen. Csúnya, nagyon csúnya – kiáltott Ákos kéjelegve –, csúnya s öreg szegény, ilyen csúnya – és a száját-orrát förtelmesen elhúzta –, olyan csúnya, mint én. [...]
- Ha sánta volna – ordított Ákos –, ha púpos volna, ha vak volna, akkor sem volna ilyen csúnya. (134–135)

Vajkay először halkán mondja, majd kiáltja, végül ordítja a szót. De ez mit sem változtat azon, hogy ezzel az „ismerettel”, belátással már a történet legelején rendelkezik; azzal is, hogy a csúnyságot Pacsirta javarészt tőle örökölte: ő „tehet róla”, illetőleg persze – ugyanígy – „nem tehet róla” egyszerre.

Akkor hogyan értelmezzük, hogy a tizedik fejezetben „nagy leszámolás” történik? A kontextus inkább ironikus olvasatot sejtet: a kifejezés a fejezethez csatolt, Szegedy-Maszáék Mihály által „szalagcímnek” (vö. SZEGEDY-MASZÁK 2010, 237) nevezett szövegben bukkan föl először, de ebbe a környezetbe ágyazottan: „és hőseink az élettől megkapják azt a vigasztalást és igazságszolgáltatást, melyre mindnyájan jogosan számot tarthatunk” (125). Sőt, már a visszatérő szalagcím-adás eleve ironikusnak tekinthető: egy, már az 1920-as években erősen avított irodalmi ízlés és gyakorlat produktumának. Vagy a „nagy leszámolás” arra a felismerésre vonatkozik, hogy Vajkay szerint ő és felesége – valójában régóta, tudattalanul – Pacsirta halálát kívánják? (Vö. „– És azt se bánnánk, ha szegény akár ebben a pillanatban meg... / Nem mondta ki a szörnyű szót.” – 134.) Esetleg a „nagy leszámolás” végső soron arra utal, ahogyan Vajkayné lecsendesíti mindkettőjük bűntudatát, mintegy „bezárva” a hirtelen feltörő tudattalant? Az elbeszélés során az „anagnorizist”, az arisztotelészi értelemben vett „felismerést”,

„rádöbbenést” – az alkohol mellett – épp a „csúf” szó ébreszteti, amely *A gésák* előadásának leírása után a halál szövegösszefüggésében bukkant fel újra: a „kanzsúron” a hátgerincsorvadásos, ateista-darwinista Hartyányi „Olivér tehát utolsó lépését tette meg. Keserű, csúf szavakkal a pusztulást rajzolta, az egyetlen, amiben hitt, a teljes megsemmisülést, a rothadó testet, a rajta nyüzsgő nyüvekkel, pondrókkal” (115). A „csúf” – különböző formákban – a „kanzsúrról” hazafelé tartó Vajkayt egyre jobban „körülöleli”:

Czifra Géza, ki sohasem ivott, megérezte rajta [Vajkayin] a pálinkaszagot.

– Semmit sem parancsolok – mondta Ákos *csúf*ondáros éllel –, egyáltalán semmit sem parancsolok. (122 – Kiemelés: K. G.)

Ákos, amint a Petőfi utcába fordult, füttyöreszni próbálta a Mimóza [a démonian vonzó Orosz Olga] dalát, de nem tudta. Erre a Vun-Csi dalát dúdolgatta, a tréfás kínai kuplét, mely így kezdődik:

Csúf, csúf, csakugyan... (124)

A „csúnya” Pacsirta elutazása után, de még a színházi kaland előtt a halál kontextusában már egyszer említésre került, azonban hatókörét tagadás szűkítette; Vajkayék (a negyedik fejezetben) ráérősen sétálnak hazafelé az első vendéglői ebéd után, útközben a halál gondolatával sokat foglalkozó Ákos benéz egy koporsóüzletbe: „Egymás mellett álltak az érckoporsók, minden méretben, a gyerekkoporsók is, de a boltos szivarozott, a boltosné újságot olvasott, az angóramacska a fakoporsóban mosdott. Nem volt ez csúnya” (47). A színház után, közvetlenül Pacsirta levele előtt, de még a „párducok” muriját megelőzően – a hetedik fejezetben – a szó annak a módnak az érzékeltetése közben tér vissza, amivel Ijas Miklós írja le Pacsirtát a szülőkkel beszélgetve. Ijast Pacsirta jó érzékkel sejtett-felfogott szenvedése érdekli, ebbe – ahogyan saját idegenségébe, undorába,

gyötrelmeibe is – valósággal beleszeret a narrátor szerint „isteni szerelemmel” (92):

Ijas tovább beszélt. És részletekbe bocsátkozva kikérdezte az asszonyt [Vajkayné] Pacsirta szokásairól, erről-arról [...]. Majd képet rajzolt róla, mely talált. [...] Nem mondta azt, hogy szép, azt sem, hogy csúnya. Nem hazudott. De a kettő közt mozogva megkerülte a veszedelmes pontot, más irányba csapott, fölfelé, utat nyitva a megbékélésnek, [...] az asszony lelkében. (92)

A szó – ismét „csúfondáros” alakban – a regényben utoljára a leginkább a halállal és Czipra Gézával összekapcsolt vasútállomás kontextusában hallható, de már csak visszhangként, „valami vásott kamasztól” (161). A már-már elviselhetetlen feszültségben várt Pacsirta végre megérkezik a tarkövi pusztáról, szülei szinte magukon kívül ölelik:

Apa éppúgy kiáltott:

– Pacsirta! – és már ölelte leányát.

De míg így ölelkeztek, egészen átadva magukat az édes örömnak, egy harmadik hang is megszólalt, távol a sötétben, mint csúfondáros visszhang, kissé nyávogva.

– Pacsirta. (161)

Az „édes öröm” soha, egy pillanatra nem lehet teljes; fontos, hogy a csúfondáros „harmadik” hang épp a címszereplő nevét visszhangozza így. De az elbeszélő sok – s most itt terjedelmi okból nem idézhető – helyen azt hangsúlyozza (és nem csupán a „kontraszt kedvéért”): a halál, a szenvedés, a kilátástalanság, a sírás, a parlagiasság – a „csúnyaság” sem kizárólagos, nem egyeduralkodó. A *Pacsirta* számomra legkedvesebb olvasata szerint a regény arról szól, hogy a hétköznapi-ságot mint miniket szükségszerűen körülvevő létállapotot – a felkelést, öltözést, lefekvést, evést, ivást, sétát, mozgást, munkát, szórakozást – hánnyféleképpen foghatjuk fel és értelmezhetjük: hogyan vi-

szonyulhatunk hozzá, mit kezdhünk vele. A hétköznapi-ság egyszerre elviselhetetlen, fojtogató „kísérteties”, freudi és heideggeri értelemben vett „kellemetlen” (Unheimlich) állandóság, otthontalanság, unalom, szürkesség („Micsoda mocskok itt. [...] Minden, ami hitvány, közönséges, úgy hívják, hogy élet. [...] Semminek sincs értelme. Minden mindegy” – 102), s egyszerre a „vastag, cukros napfény”, amely végigcsorran Veres úr „rongyos, szutykos porontyának” „száraz kenyere”, „mintha mézet pergettek volna rá” (48), a „bográcsgulyás illatos párája”, melyet Vajkay a „tüdejére szippant” (61), a „Vajkay-ház”, a „takaros, fehérre meszelt porta” (30), amelyben „elég derűlten éldegéltek” (16), és így tovább: mindaz, ami, épp a megszőkottság révén, megtart, eligazít, felderít, „jártassá tesz”, ami az életet mégis élhetővé teszi. Amivel az elbeszélő sokkal többet ad, mint annak pusztá érzékeltetése, hogy – Füzes Feri szintén unalmas és tartalmatlan köz-helyével szólva – a hétköznapi-ságnak is „megvan a maga fényoldala és a maga árnyoldala, mint mindennek a világon” (115) az az ábrázolásmód, amelyben a hétköznapi tárgyak, a ruhák (pl. egy köpeny, egy sapka), a csecsebecsék, a könyvek, az ételek, a sör, a bor, a kofferek, a kártyajáték, a szivar, az időjárás stb. stb.: az egész „emberi életvilág” lírai-költői megelevenítése, megszemélyesítése. Ettől a dolgok kimozdulnak hétköznapi függőségeikből, csalogatják, csábítják, taszítják, ingerlik, boldogítják, elszomorítják (és így tovább) azokat, akik kapcsolatba kerülnek velük: egyszerre fenyegetnek, de új lehetőséget is kínálnak, egyszerre mutatnak új arcot és bizonytalanítanak el, újra meg újra. Ijas – mint láttuk – képviseli leginkább azt az álláspontot, hogy valami nem egyszerűen „szép” vagy „csúnya”: a fiatal újságíró a „kettő között mozog”, beállításait igyekszik árnyalni, kiegyensúlyozni. De semmi sem sugallja, ez a „középút” lenne „a megoldás”; egyáltalán: az elbeszélő sehol sem lép fel olyan igénnyel, hogy megmutassa a „kivezető utat”. Inkább azoknak a feltételeknek a tétjét, és – hétköznapi, szinte mindennapos – „tragikumát” mutatja be, amelyek, ha teljesülnének, a főszereplők ezek mentén, ha nem is valami „nagy leszámolóhoz”, de homályosabb

vagy élesebb felismerésekhez juthatnának el. Például ha a leg-tudatosabb, a leginkább „kutató elmével” megáldott Vajkaynak sikerülne leánya – és önnön – csúnyságát elválasztania a város – a világ – csúnyságától, lánya külleme épp valamiféle lázadásnak hatna az erkölcsi romlottság értelmében vett, a városra nagyon is jellemző csúfsággal szemben. Amikor – a nyolcadik fejezetben – Vajkay Pacsirta levelének elolvasása után Orosz Olgáról és Pacsirtáról elmélkedik, egy ilyenfajta felismerésnek a küszöbéig jut el. Érzi, a primadonna „nem tudná megérteni, miért fáj úgy [a levél] minden szava, mintha kést forgatnának a szívében, miért olyan különös minden észrevétele” (101). Talán sejti: a két lány két nagyon más világa között először hidat kellene verni, elismerni a kétfajta csúfság mély rokonságát, s ez után lehetne, sőt, kellene ismét különbséget tenni. De inkább Vajkay nagyon is emberi korlátjáról értesülünk, amely a kutató, vájkáló elmét elaltatja: Vajkay Ákos elbóbiskol a padon, sőt, magát a levelet – valamiféle írott bizonyosságot, dokumentumot – is elveszíti (vö. 102).

A főszereplők „lázasága” még csak nem is „tragikus”, a szó klasszikus értelmében. Inkább csak „nagyóóón nagyóóón szomorú”.

HIVATKOZÁSOK

BÓNUS Tibor (2006), *A csúf másik: a saját idegenségének irodalmi antropológiájáról*. Kosztolányi Dezső: Pacsirta, Budapest, Ráció.

Roland GREENE et al. (szerk.) (2012), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 4. kiad., Princeton–New Jersey, Princeton University Press.

KOSZTOLÁNYI Dezső (1999), *Pacsirta*, Budapest, Európa.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2010), *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram.

PARÁDI ANDREA

„Egy és más az írásról” az *Aranysárkány* egy kéziratlapja kapcsán

A következőkben egyetlen kéziratlapot vizsgállok, az *Aranysárkány* című regény fennmaradt kéziratok anyagának idáig nem ismert, a ragasztott lapok között észrevétlenül megbújó egyik oldalát.¹ Először 2010 őszén vettem kézbe a kéziratot, ekkor találtam meg a szóban forgó papírlapot a kéziratcsomónak abban a részében, mely karaktervázlatoktól, gyorsírással feljegyzéseken és korábbi változatokon át a kidolgozott fejezetekig igen sokféle szöveget tartalmaz.² A kéziratcsomó másik része a regény majdnem hiánytalanul megőrzött tisztázatait tartalmazza, amely bizonyíthatóan szedőpéldányként szolgált,³ s amely-

¹ A kéziratlapot részben ismertettem a „*Testvérünk voltál és lettél apánk*” – József Attila és Kosztolányi Dezső – *Költők és koruk IV. szabadkai konferencián* (2011. szeptember 16–18.) „Egy és más az írásról” – Kosztolányi alkotói módszeréről az *Aranysárkány* kéziratának tükrében címmel. A jelenlegi közlést – azon túl, hogy írott formában nem jelent meg – az időközben restaurált papírlap teljes hozzáférhetősége is szükségessé teszi.

² A regény kéziratával, melyet az MTAK Kézirattár és Régi Könyvek Gyűjteménye őriz Ms 4615/1–49 jelzet alatt, többen is foglalkoztak (SZILÁGYI 2005, 50–57; SZEGEDY-MASZÁK 2010, 258–260; BENGI 2012, 91–111), ezért itt nem keríték sort a részletes leírására.

³ Erről bővebben a készülő kritikai kiadás tájékoztat majd. Hasonló következtetésre jut Bengi László tanulmánykötetében (BENGI 2012, 106).

hez az előbb emlegetett fogalmazványok (a továbbiakban így nevezem a kéziratnak ezt az Ms 4615/32–47 jelzet alatt tárolt részét) a genetikus textológia kifejezésével élve előszövegként viszonyulnak.

A harmadik fejezetből hat vázlatpapír is fennmaradt (egyik-másik inkább papírszelet), melyek közül a legelsőt vesszük most szemügyre. A nagyalakú, barnás-szürke árnyalatú papírlap alsó felére Kosztolányi ragasztóval rögzített egy fehérebb tónusú, fele akkora papírlapot, ami ceruzával írt szöveget tartalmazott már a ragasztás pillanatában is – ez jól látszik abból, hogy a lap felső része le van vágva, s két betoldásjel alsó fele maradt az oldal tetején. A barna színű papírlap felét zöld tintával írt szöveg tölti meg, míg alsó fele (melyre a másik van ragasztva) üresen maradt, minthogy Kosztolányi a ragasztás után írt a ceruzás rész fölé – ez a rész tehát később keletkezett.

Tüzetesebben megvizsgálva az összeragasztott papírlapokat föltűnt, hogy a korábbi szövegállapotú fehér papírlap verzőjén zöld tintával és ceruzával írt szöveg található, olvasását azonban igen nehézkessé tette az a körülmény, hogy egy másik laphoz volt ragasztva. A papírt átvilágítva igyekeztem kislabilizálni a kézírást, ami első pillantásra izgalmasnak látszott, mert a teljes kéziratcsomó legkorábbi fogalmazványának ígérkezett. Így is olvasható volt a szöveg egy része, melyből kitetszett, hogy a tanárok vázlatos karaktervonásai, a cselekmény egy-egy részének korai terve található a lap hátoldalán, amit Kosztolányi később ceruzával törölt.

Ebben az évben elkészült a kéziratlap restaurálása, a két papírszeletet szétválasztották, a kézírásos szöveg teljes terjedelmében hozzáférhetővé vált. Az alábbiakban közlöm az olvasatot, szögletes zárójelben a következő rövidítésekkel: [?] – bizonytalan olvasatú szavak, [!] – hibásan írt szavak után áll (a Kosztolányi sajátos helyesírási szokásainak megfelelő szóalakok nincsenek jelölve), [... ..] – hosszabb olvashatatlan szövegrészt jelöl, [_{gy}... ..] – gyorsírással írt szövegrészt, a kipontozott rész megfejthetetlen gyorsíráseleket jelöl, [K_c] – a kézirat zöld

tintával írt alaprétegét jelöli, [K_c] – a kézirat ceruzával írt rétegét jelöli.

[K_c] Tanárok irigykednek egymásra

[K_c] Az igazgató (Haverda) Az élet vihara. – „Mi is állatok vagyunk, én is állat vagyok, a tanár úr is állat, csakhogy okos, ésszel gondolkozó állat” Görög nyelv tanára.
Szöllője van, félig paraszt.

Gohl úri család törekeny gyermeke, numizmatikus, bélyeggyűjtő

Egy tanár valakit pofon vág. A pofon.
Egy tanár, ki a képkiallításra verekedő gyermekeket lát.
– Haszontalan kölyök.
Fegyelmi kihágás [K_c] [_{gy} ...]

Batancs Kitűnő tanár, de parasztszülők gyermeke s állandóan félszeg ezért.

[K_c] [_{gy} oknyomozó lett pajzán az ember ...
s közösségben]
[K_c] Hubertusz gúnyos, hiú csábító.

Főigazgató Lovag, szikár pap. Rém.
Szigorú haragszik Xre. Pajtáskodónak tartja. Pallosjogot kíván biztosítani ellenük. Ellenzéke Xnek.

[_{gy} félelem, sorstárs félelem.
„... sorstárs” 11.079/13) [?] [...]
Tornatanár vad óriás.

Bigé törökül, arabul tud, örökölt vagyont, elzüllik, elkölti pénzét, felesége elhidegszik, elválík...

Katonatisztekkel lumpol. Valamit [?] előtte [?] abbahagy
[?], hogy valamilyen [...] belőle.

Orientalista nyelvészet [...]

Elvesz egy béreslányt [K.] Kőszegi az álszent, versíró
tanár, ő csupa gyűlölet és érdes-
ség [?]. Az [...]

Maczák zenetanár

A tanáralakoknak és a cselekménynek ez a korai vázlata számos adalékkal gazdagítja a regény keletkezéstörténetét. A lap-törredék minden bizonnyal Kosztolányi első ötletterveinek egy részét tartalmazza, így a szereplők és motívumok formálódása, átalakulása a szedőpéldány (további módosításokkal megtűzdelt) végső fázisáig nyomon követhető. Anélkül, hogy felértékelném a mű életrajzi eredetének fontosságát, a továbbiakban igyekszem azt vizsgálni, hogy ezek az első karaktervázlatok hogyan jelennek meg az elkészült regényben.

E feljegyzés szerint az igazgató alakját kezdetben Haverda Mátyás inspirálta, aki a szabadkai gimnázium igazgatója volt, mielőtt Kosztolányi apját kinevezték erre a posztra (HICSIK 2010, 117). A regénybeli Ábris igazgató csak részben feleltethető meg az itt vázolt karakternek: a 32. fejezetben nosztalgizáló Huszár Bandi és Tibor párbeszédéből megtudjuk, hogy az apja béres volt, „vén korában kiűt belőle a paraszt” (KOSZTOLÁNYI 1989, 471). Ugyanakkor a görög nyelvet a regényben Fóris, a rideg tanár oktatja, aki nem kedveli Novákot, a vaskorcsolya híve, s leginkább a pallosjogot biztosítani kívánó főigazgatóval azonosítható a korai vázlaton. „Az élet vihara” az érettségi lakomán elhangzó beszéd elcsépett kifejezésekként a mindig tudáskereső Ebreczky Dezső szájából hangzik el, míg Ábris igazgató az évszázad szónokolva „a földeken megkezdődő aratás s a tudás és szorgalom aratása közt” von párhuzamot (KOSZTOLÁNYI 1989, 417). Az idézőjelek között álló mondatot Kosztolányi ekkor még talán egy diákszereplő szájába kívánta adni, végül az „állatok vagyunk ...” gondolata Barabás doktorral, aki „állati

mivoltunk lelkiatyja” (KOSZTOLÁNYI 1989, 423), kapcsolatban villan föl, de már egészen más kontextusban.

A kidolgozott szöveget és a kéziratos vázlatot összehasonlítva úgy tűnik, a Haverda névvel jelzett karaktervonások végül több szereplő figurájába szóródnak szét, s ezzel épp ellenkező irányú szerkesztési metódust érünk tetten a vizsgálat során, mint a regény keletkezése kapcsán sokat idézett, *Indiszkreció az irodalomban* című Kosztolányi-szöveg szerint várható lenne,⁴ s összeillesztés helyett a szétdarabolás, egybeolvasztás helyett a különválasztás technikája figyelhető meg.

A kézirat-törredék alakvázatainak további módosulásai is szövevényes összefüggésekre utalnak. Egyértelműen csak Bige⁵ azonosítható a kész műben, az ő személye eddig is felmerült mint a diákok és tanárok között közvetítő szerepet játszó, elzüllesztő tehetség, Bíró Gyurka mintája (BENGI 2012, 150). Néhány apró különbségtől eltekintve (Bíró finnugrista lesz, és béreslány helyett egy vasúti kalauz lányát veszi el) főbb karaktervonásai már ekkor, az első ötletterv idején megszülettek, és szinte változatlanul jelennek meg a későbbi szövegben.

A vázlat többi szereplője jelentős átalakítás után kerül be a regénybe, ha egyáltalán bekerül. Gohl⁶ például Csajkás Tiborként (korábbi névváltozatai: Klér Ernő, Fáy Ernő)⁷ jelenik

⁴ „Mindegyik alakomnak meg tudnám adni a pontos lakcímét. Gyakran több lakáscímét is, mert némelyik kettőből-háromból van összeróva.” (KOSZTOLÁNYI 1990, 405).

⁵ Bibó Bige György 1893 és 1914 között tanított Szabadkán. Nevéhez fűződik az első szabadkai tudományos régészeti ásatás és munkatársa volt a Bács-Bodrog vármegyei Történelmi Társulat évkönyvének (HICSIK 2010, 13). Azt, hogy Bige kedvelt tanárfigura lehetett a szabadkai diákok között, Kosztolányi és Csáth diákkori naplója is igazolja (KOSZTOLÁNYI 1998, 779; BRENNER 2006, 62).

⁶ Gohl Ödön numazmatikus, aki 1882-től tanított Szabadkán, 1895-től pedig a Magyar Nemzeti Múzeum munkatársa, majd az Éremtár vezetője volt (HICSIK 2010, 18).

⁷ A kéziratban előforduló nevek változásait és azok kontextusát Szilágyi Zsófia ismertette (SZILÁGYI 2005, 55), ám a Fáy névváltozatot

meg, mint az úri család tökéletes gyermeke, kinek egyetlen szenvedélye a bélyeggyűjtés. A tornatanár⁸ „vad óriás” alakja leginkább Liszner Viliben ismerhető fel. Figyelemre méltó, hogy a két legfontosabb diákszereplő a kezdeti regénytervben még tanárfiguraként jelenik meg.

Batancs, teljes nevén Szabó Batancs István, Lányi Viktor szerint Kosztolányi legkedvesebb osztálytársa volt, akivel együtt szerkesztették az *Előre* című diáklapot (LÁNYI 1936, 9), majd egy ideig lakótársak is voltak Budapesten (KOSZTOLÁNYI 1998, 10., 20., 30., 37., 38., 59., 64., 65., 586. levelek, 868). Később a szabadkai gimnáziumban tanított (HICSÍK 2010, 38), így a vázlat szövege rá mint tanárra vonatkozik, nem az egykori diáktársra – ezt erősíti Kosztolányinak az a megjegyzése is, mely szerint „kitűnő ember”, és nem diák.

Gyermekkori naplójában Kosztolányi ahhoz hasonló megállapítást tesz egy tanárával kapcsolatban, mint a kéziratban Batancs félszagságáról, aminek okát paraszti származásában látja:

itt evett Csajkás tanár úr. Igazán derék ember, látszik, hogy a nép fia, oly őszinte, semmi természetellenesség nincs benne, munkás, derék ember, igaz, hogy a modern társadalmi viszonyok között – hogy Árpi szavával éljek – merev. No, de ezt idővel kinövi. (KOSZTOLÁNYI 1998, 776)

nem említi, valószínűleg azért, mert az csupán egyetlen kéziratlapon jelenik meg.

⁸ Dúlcs Ferenc, a szabadkai tornatanárok egyike az 1915/1916-os *Évkönyv* szerint mely az öngyilkosság biográfiai motívumait is árnyalhatja: „Június 17-én reggel 7 órakor gyors egymásutánban két lövés dördült el, melyek 25 órai nehéz szenvedés után kioltották egyik fiatal, kedves kartársunk: Dúlcs Ferenc, rendes tornatanítónak életét. És ezek a gyilkos lövések nem a harctéren dördültek el, hanem elköltözött derék munkatársunk otthonában, nem ellenséges fegyver irányította feléje a halálosztó csövet, hanem a családi tűzhely védelmére szánt fegyver, mit a harctéren kapott súlyos idegbetegség adott a kezébe” (HICSÍK 2010, 14).

Ugyanezt a véleményt osztja Csáth Géza fiataalkori naplójában:

A reflektoroknál Csajkás Miska (Mihály) tanár *működött*. Ez a tanár igen szeretetreméltó azon faragatlanságáért bizonyos tekintetben, és merevségeért, melyet bármily beszéd, vagy társaság alkalmával a szaktantárgyain (Fizika, Rajz, Számtan) kívül hall. Pirul... (BRENNER 2006, 62)

Kiss Ferenc megállapítása szerint az öreg Tólas modellje Csajkás tanár úr lehetett (KISS 1979, 220), így Batancsot leginkább vele hozhatjuk összefüggésbe. De az sem kizárt, hogy Kosztolányi Novák figurájába olvasztotta be a kísérletező tanárt,⁹ s Batancsot végül kihagyta a regényből. Annál is inkább ez utóbbi valószínű, mert Novák az arany középutat képviseli két szélsőséges kollégája között (KOSZTOLÁNYI 1989, 201), így Főris és Tólas negatív vonásai végletesen eltűntek, hogy Novák közülük kiemelkedhessen. Még egy „kitűnő ember” felborította volna az egyensúlyt.

A többi alakvázlat is hasonló sorsra jut: Maczák, a zenetanár¹⁰ a temetés előtt tűnik fel egy pillanatra, ott is név nélkül (KOSZTOLÁNYI 1989, 451). Kőszegi, az álszent versíró¹¹ nem jelenik meg a regényben, hacsak nem vesszük tekintetbe Főris „csupa gyűlölet és érdesség” természetét (KOSZTOLÁNYI 1989, 190).

Hubertusz,¹² a gúnyos, hiú csábító talán Huszár Bandi alakjába lehet beleszőve, de jóval rokonszenvesebb szereplőként, mint

⁹ Lásd az idézett naplórészlet folytatását: KOSZTOLÁNYI 1998, 776.

¹⁰ Maczák Manó (1856, Illava – 1934, Szabadka) zeneművész, a városi zenetanára. A gimnáziumban tanított 1897-től 1902-ig (HICSÍK 2010, 30).

¹¹ Kőszegiről nem találtam adatot, nem bizonyos, hogy létező személy volt. A szabadkai gimnáziumban viszont több versíró tanár is akadt (HICSÍK 2010, 14, 22, 26, 34, 38).

¹² Hubertus Sándor szakvizsgálattal bíró helyettes tanár, 1895–1899 között tanított Szabadkán (HICSÍK 2010, 21).

a vázlat alapján várható volna.¹³ Talán rá vonatkozik a gyorsírássos jegyzet („pajzán az ember” stb.), ám a megfejtés bizonytalansága miatt nem építhető rá megalapozott feltételezés.

A főigazgató nincs név szerint megjegyezve a fogalmazványban,¹⁴ de Vécsey Jeromos, a szikár, magas, szigorú pap szinte tökéletesen megfeleltethető neki. Alakvázlatának már említett másik része Fóris elveiben köszön vissza, így ez a figura tulajdonképp a két igazgató karakterrajzának ötvözete (többek között).¹⁵

A vázlat talán legfontosabb eleme a központi cselekmény, melyből egy pofon köré szövődő történet sejlik föl. A pofozkodó tanár figurája, úgy látszik, ekkor még nem kötődött konkrét személyhez: a zöld tintával írt bekezdésben „egy tanár”, míg a ceruzával írt (valószínűleg később keletkezett) részben „X” jelöli azt, aki a tervezett szüzsé meghatározó szereplője lesz, ha ugyan a kettő egy személy. Ez akár arra is utalhat, hogy a regényterv megírásának idején az öngyilkossági szál egy diákhöz (Brenner 2006, 123–125), és nem tanárhoz kapcsolódott, hiszen a tanár jellemét vagy a bosszú motivációját nem találjuk ebben a fázisban.

HIVATKOZÁSOK

- BENGI László (2012), *Elbeszélt halál. Kosztolányi-tanulmányok*, Budapest, Ráció.
- BOLGÁR Dániel, GYÖRKÖS Eleonóra és SZOKOL Réka (2010), *A veréstől a liliomtiprásig*, Taní-tani: Kép a tükörben, 54 (2010/3), 3–10.
- Ifj. BRENNER József (CsÁTH Géza) (2006), *Napló (1900–1902)*, közreadja és az utószót írta DÉR Zoltán, Szabadka, Életjel.
- HICSİK Dóra (2010), *Alma mater. A szabadkai főgimnázium tanárai*, Szabadka, Életjel.
- KISS Ferenc (1979), *Az érett Kosztolányi*, Budapest, Akadémiai.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1989), *Pacsirta. Aranysárgány*, szöveggond. Réz Pál, Budapest, Szépirodalmi.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1990), *Nyelv és lélek*, s. a. r. Réz Pál, Bratislava, Madách, 2. bőv. kiad.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1998), *Levelek – Naplók*, s. a. r. Réz Pál, az 1933–1934-es naplót s. a. r. KELEVÉZ Ágnes és KOVÁCS Ida, Budapest, Osiris.
- LÁNYI Viktor (1936), „Szülőföldemnek bús határa!...” *Képek, emlékek, alakok Kosztolányi Dezső szülővárosából*, Pesti Hírlap, 1936. november 8., 9.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2010), *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram.
- SZILÁGYI Zsófia (2005), *A tökéletes szöveg illúziója*, in *A féllábú ólomkatona. Irodalmi mű-hibák*, Pozsony, Kalligram, 33–50.

¹³ A Budapestvidéki Tankerületi Főigazgatóság 1920-as fegyelmi tárgyalásának iratanyagából ismert egy Hubertus Sándor nevű szentgotthárdi gimnáziumi tanár esete, akit hivatalvesztésre és nyugdíjazásra ítélték egy fiatal diáklánnyal szemben elkövetett szexuális visszaélése miatt (BOLGÁR et al. 2010). Bár a személyazonosság nem igazolt, a névazonosság alapján feltételezhető, hogy ugyanarról a tanárról van szó, jóllehet az, hogy Kosztolányi erről az esetről tudott volna, nem adatolható.

¹⁴ A szabadkai gimnázium tanárai közül Frankl István kapott lovagi címet (HICSİK 2010, 18), és Hóman Ottó lett főigazgató (HICSİK 2010, 20).

¹⁵ Lásd a szembaja miatt nyugdíjazott Iványi Istvánt (BENGI 2012, 149).

BENGI LÁSZLÓ

Az önértés viszonylagossága

Az Aranysárkányt olvasó Kosztolányiról

Vajon érdemben lehet-e az író önmagának, önnön műveinek értelmezője? Kosztolányi alighanem kétkedve felelt volna. Egyfelől azt hangsúlyozta, az alkotó önéletrajza, emlékei és ösztönzései csak áttételekkel, sokszor esetlegesen, az olvasó számára érdektelen módon kapcsolódnak a létrejövő műalkotáshoz. Ugyanakkor nem tagadta maradéktalanul e kapcsolatot, sőt föltehetőleg – személyes tapasztalatai nyomán is – tisztában volt azzal a korabeli, de ma is észlelhető rajongói hozzáállással, amely a műben kevésbé az esztétikai élvezet lehetőségét keresi, mint inkább a szerzői intimitások rejtjeles kibeszélésének nyomait fürkészi. Kosztolányi talán azért sem fordult bizalommal a sarkítottan életrajzi célzatú olvasás felé, mert tudta, talányos szöveg és vélt megfejtés váratlan összeecsattanását könnyen a mű iránti érdeklődés elvesztése kísérheti.

Épp az olvasói kíváncsiság ébren tartásának, sőt fokozásának igényéből fakadhat a másik ok, amely miatt Kosztolányi kétkedve fogadhatta a szerzői magyarázatokat. Hiszen az érdeklődés fönntartása, az olvasás ösztönzése nem pusztán az esztétikai teória absztrakt problémája, hanem az írói hiúság és az eladott példányszám gazdasági kérdése is. S a két szempont jószerevével erősíti egymást: az írói önértelmezés érvényének elvi behatároltsága kézenfekvően teheti az alkotói nyilatkozatokat az olvasók befolyásolásának hathatós eszközévé. Mikor is az író

nem eleve kétséges, tétova benyomásainak ad hangot, hanem – akár öntudatlanul, akár tudatosan – azt írja, amit megítélése szerint a közönség adott rétege hallani akar. És úgy írja ezt, hogy fokozza annak érdeklődését és olvasási kedvét. Látszólag föltár ugyan, de csak annyiban és olyképp, hogy azt sejtse, még több maradt homályban – kinek-kinek ízlése és várakozása szerint. Az írói vallomások így olyan kitalált, elképzelt olvasókat szólítanak – és ezzel legalábbis részben teremtenek – meg, akik akár nagy távolságra is eshetnek attól a befogadói helyzettől és beállítottságtól, amelyet a mű föltételez. Ez pedig olyasvalami, amit Kosztolányi nemcsak elméletben tudhatott, hanem maga is gyakorolt.

Mindez óvatosságra int, amikor az írónak az *Aranysárkány* című regényéről mondott ítéleteit mérlegeljük. Kosztolányi fönntmaradt levelezésében többször is szól az *Aranysárkányról*, de általában csak futólag említi – kétszer azonban érdemben ír róla, s mindkétszer nyomós okoktól sarkallva. Még a regény befejezése előtt, 1924. március 4-én rokonától, Pókász Bélától kér szívességet, míg a könyv megjelenését követően, 1925. március 30-án édesanyjának ad szinte „használati utasítást” a regényhez. A két levél lényegében kizárja egymást: éppen a regény életrajzi forrásvidékét mutatja igen ellentétes fénytörésben.

A korábbi levélben Kosztolányi rögvest kérésére tér rá:

én most egy diákregegyt írok. Valamelyik meleg, tavaszi napon szeretnék lerándulni Székesfehérvárra, hogy egy vidéki magyar város levegőjében fölleveníthessem emlékeimet, és mindössze *huszonnégy órára* környezettanulmányt tegyek. Ehhez azonban a Te segítségemet kérem. Azt hiszem, a Te pártfogásoddal lehetséges lesz, hogy meglátogathassam az intézetet, és esetleg *incognitóban* végighallgassak a VIII. osztályban egy számtan- és fizikaórát. (KOSZTOLÁNYI 1996, 491)

A kérés érthetővé teszi, hogy Kosztolányi siet megnyugtadni leendő vendéglátóját: „a munkám szabadkai emlékekből táp-

lálkozik, alakjai mind odavalók, így ellenetek még akarva sem követhetek el tapintatlanságot” (491). Könnyen lehet, Kosztolányi ezt komolyan gondolta, de hogy a sorok határozott céllal is bírnak, az esetleges kételyek eloszlatásának szándékával, szintűgy bizonyos.

Amikor a regény megjelenését követően Kosztolányi családjához, szüleihez fordul, érvelése épp ellentett irányú: a regény gimnáziumát és kisvárosát, a tanárok és diákok alakját általánosnak, mert több forrásból eredőnek állítja be, és így távolítani igyekszik a szabadkai, gyermekkori emlékektől. Odáig persze nem megy el – ekként az érvelés hitelét, talaját veszthetné –, hogy maradéktalanul tagadja a lehetséges áthallásokat, de azokat félrevezetőnek, mert esetlegesnek és részlegesnek vallja:

Az *Aranysárkány*-t Árpi címére elküldtem. Olvassátok el ezt a regényemet, melyben egy tanár tragédiáját írtam meg a lelkem lelkéből. Az alakokban ne keressetek élő személyeket. Öt-hat emberből formáltam egyet, mint az álomban. De amit írtam, azt hiszem, igaz. (KOSZTOLÁNYI 1996, 507)

Könnyen lehet, Kosztolányi ezt éppoly komolyan gondolta, mint a Pókász Béla megnyugtatóra szánt sorokat. De az is bizonyos, hogy az egy évvel később kelt bekezdést is határozott cél vezette. A *Pacsirtát* és apja agyvérzését követően Kosztolányi föltehetőleg kerülni próbálta a régi emlékek megbolygatását, s amennyire lehetett, azt hangsúlyozta, ami új regényét kiemeli a családi viszonyok szövevényes, fájdalmas, akár traumatikus közegéből.

Kosztolányi a két levélben kétféleképp érvel: egyszer szorosan Szabadkához köti, majd attól mindinkább távolítani igyekszik az *Aranysárkányt*. Akár meglepő is lehet, hogy mindkétszer sikerrel járt: a székesfehérvári látogatás megvalósult, s végül Kosztolányi édesapja is – szem előtt tartva fia figyelmeztetését – le tudott számolni az életrajzi megfeleltetés kísértésével:

Csak egy dolog hatott eleinte kissé zavarólag reám: nem tudtam eléggé magamat emancipálni attól, hogy a szereplőkben ne keressem a *te* diákévidben valósággal élt egyéneket, habár előzetesen figyelmeztettél, hogy a szereplők legtöbbje két-háromból összeszőtt alak. – Csak akkor, midőn a cselekmény kezdett összetömrőlni Novákra, Nyegrére [!], Vilire és társaira és a megtörtént dolgokat a képzelet alkotásai váltották fel, vagyis midőn a Novák ellen a merénylet megtörtént már, ekkor szabadultam föl a reminiscenciák hatásaitól teljesen. Természetesen az, ki az itteni régi körülményeket nem ismeri és így a szereplőkben csak fantázia-alkotta egyéneket lát, ilyen átmeneten nem megy keresztül olvasás közben. De azért e kis, zökkenés szerű változás nem hatott zavarólag nálam sem az élvezésre. (DÉR 1988, 198–199)

Arról ugyan szó sincs, hogy Kosztolányi Árpád figyelmét elkerülték volna a diákévek múltbéli alakjai, a történetben visszaköszönő események. Véleményének változása, olvasói tapasztalatának elmozdulása magának az irodalomnak a sajátosan ellentmondásos természetére is fényt vethet. Egyfelől sérülékenységre utal, a szövegek egyfajta védtelenségére a többirányú kisajátítás szándékával szemben. Másik oldalról viszont az irodalmi művek nyitottságát helyezi előtérbe, azaz abból adódó fölényét, hogy egy mégoly sikeres értelmezői elgondolás sem vethet gátat az újabb, eltérő olvasatok érvényesülésének.

Kosztolányi székesfehérvári látogatása során nyilatkozatot adott Gál Lajosnak. A riport a *Fejérmegyei Napló* 1924. március 30-i számában látott napvilágot, s megerősítette azt a Pókásznak tett kijelentést – avagy ígéretet –, hogy „a történet pedig Szabadkán játszódik le, az én kedves szülővárosomban” (KOSZTOLÁNYI 2001, 198). 1926 karácsonyán pedig Somlyó Zoltán kérdezte Kosztolányit regényeiről, valamint szülőföldjéről a *Bácsmegyei Napló* hasábjain:

Egyszer hat éven át nem voltam otthon. Aztán Sziciliából, Nápolyból jövet, hazamentem. [...] Apám az ablakban vár rám... Ennek a viszontlátásnak köszönöm az „Arany-sárkány” című regényem születését. Ezt a regényt diákkori emlékeimről irtam. A régi dolgok... a régi gázlámpa... ez jelenti nékem az otthont, az igazi életemet. A többi: csak játék. A temető... a régi uccák... ezek a fontosak: a szimbolumok, amelyek szentté válnak az emlékezésben.

– Az érettségi találkozó idejére esett ez a látogatásom otthon. A sok barát... Kisérteties megdermedése volt ez a multnak. Egy évig irtam a regényt, akkor rögtön elkezdtem a munkát. Ez a legvaskosabb regényem. Addig is sokat és folyton otthonról álmodtam és akkor láttam a különbséget az álom és a valóság között... (SOMLYÓ 1926, 40)

A szabadkai lapban megjelent riport alapján könnyű úgy érvelni, hogy Kosztolányi – miután elejét vette egy esetleges családi fölháborodásnak, zaklatott-keserű viszálynak – immár nyugodt szívvel vallhatott a regény személyes forrásvidékéről. Csakhogy e gyors következtetés máris fölszínesnek mutatkozik, mihelyst gondosabban szemügyre vesszük a riport tágabb szövegösszefüggését.

Érdekes lehet, hogy Milkó Izidornak a szintúgy a *Bácsme-gyei Napló*-ban, de még 1925 májusában – alig valamivel a regény megjelenése után – közölt kritikája mintha az édesapának szánt útmutatóhoz hasonlóan hangsúlyozná, hogy az *Arany-sárkány* gimnáziuma, kisvárosi terei és alakjai általánosak, mindenhol megtalálhatóak, és bárki bárhol saját környezetére ismerhet bennük (MILKÓ 1966, 144–146). Az ennek ismétlésében megnyilvánuló veszélyérzet fakadhat akár a család kényes helyzetének átérzéséből is, de talán még inkább egy olyan olvasói visszhang aggódó elővételezéséből, amely – Szabadkát Sárszeggel azonosítván – a vidékies bácskai település kigúnyolását látta volna a regényben. S mindezt az a meggyőződés is kísérhette Milkó részéről, hogy Kosztolányi egyetemes jelen-

tőségű, világirodalmi rangú, így nem csupán szűk hazájához kötődő-köthető művész. Az előbbi szándék óvni akar, az utóbbi emelni és dicsérni, mikor az írói múlt és a regény világa közötti különbségre irányítja a figyelmet, s ekként orientálja az előzetes befogadói tudást, érdeklődést, olvasói hozzáállást.

Azt is meg kell említeni, hogy az 1926-os bácskai beszélgetés némely részlete átdolgozott formában a budapesti sajtóban is megjelent – a Szabadkáról szóló s az *Arany-sárkányt* tárgyaló mondatok viszont elmaradtak (SOMLYÓ 1927). Világos tehát, hogy a fent idézett rész kifejezetten a bácskaiakat igyekezett megszólítani. Más szavakkal, nem egyszerűen arról van szó, hogy a családi béke fennmaradása után az író már be merte ismerni szűkebb szülőhazájának és regényének életrajzilag-történetileg is érthető hasonlóságát és rokonságát. Nem pusztán a halasztott őszinteség előtöréseként lehet olvasni az 1926-os nyilatkozatot, hanem éppúgy a bácskai olvasók rokonszenvét és érdeklődését fölkeltő-fokozó célzatosság felől is. Nem szándékom kétségbe vonni a vélemények egyikének (rész)igazságát sem, de előtérbe állítani az önértelmezések viszonylagosságát, összefüggéseiktől való függését.

1927-ben, *Indiszkreció az irodalomban* című írásában Kosztolányi lényegében megismétli, amit édesapjának üzent: „Mind-egyik alakomnak meg tudnám adni pontos lakáscímét. Gyakran több lakáscímet is, mert némelyik kettőből-háromból van összeróva. [...] az *Arany-sárkány* minden szereplője szintén él vagy élt” (KOSZTOLÁNYI 1971, 376). Majd 1931-ben *Hogy születik a vers és a regény?* cím alatt tekint vissza többek között az *Arany-sárkányra*: „az első lökést tízéves érettségi találkozásunk adhatta. Szerettem volna ismét diák lenni, és meg is valósítottam ábrándomat” (KOSZTOLÁNYI 1971, 469). Egyik vallomás sem tagadja meg élesen az intimitásokra éhes olvasók érdeklődését, de ellenpontozza is azt, amikor a regényíró élményeit másodlagosnak, majdnem esetleges kiindulópontoknak mondja. Ezzel a két esszé azokhoz a Kosztolányi-tanulmányokhoz kerül közel, amelyek elméleti érvénnyel kérdőjelezzik meg a művek életrajzi magyarázatát. Csakhogy ezt az elvi állásfoglalást is hiba

lenne minden megszorítás nélkül Kosztolányi igazi és őszinte – mintegy érdek nélküli – véleményének vallani.

Ahogy az életút emlékeinek földidézése – az összetartozás vagy épp az elválasztottság tanúsítása végett – az olvasók mind szélesebb körének megnyerését is szolgálhatja, tudatos vagy öntudatlan érvelési eljárásként, úgy az elvontabb vélekedés sem tekinthető olyan tiszta igazságnak, amely retorikai stratégiáktól mentes lenne – csak legfőljebb más típusú érdekeltségek támogatják. A Kosztolányi Árpádnének címzett, de az édesapának szóló levél éppen ennek lehet ékes igazolása.

A Pókász Bélának küldött levél és a Gál Lajosnak adott interjú a regény szabadkai kötődését illetően egybehangzik. Nem elhanyagolható különbség azonban közöttük, hogy míg előbbi az *Aranysárkányt* diákregegynek nevezi, az utóbbiban Kosztolányi elveti ezt, mikor a készülő mű témájáról kérdezik:

A tanár és diák tragikus viszonyáról [szól]. Mert mindkettő tragikus hős: a tanár a be nem teljesedett vágyai miatt, a diák azért, mert az ő vágyainak szárnyát megkülönböztető fegyelmi szabályok és élettörvények nyesegetik. E tárgyból azért nem kell azt következtetni, hogy diákregegy lesz. Nem. Sőt az élet legtragikusabb mélységeibe fog belenyúlni. (KOSZTOLÁNYI 2001, 198)

Aligha a regény alapvetése változott meg. Ellenben míg a magánlevélbeli megjelölés különösebb indoklás nélkül is érthetővé tette Kosztolányi kérését, addig a *Fejérmegyei Naplót* már a regény lehetséges közönsége forgatta. A felnőtt olvasók számára pedig azt volt érdemes hangsúlyozni, az *Aranysárkány* témája ellenére sem csak afféle ifjúsági könyvnek íródik.

A székesfehérvári riport és a Somlyó Zoltán készítette beszélgetés ellentmondóan állította be a regény bácskai hangoltágát. Abban azonban közös a két nyilatkozat, hogy a múlt mint elvesztett, már nem megtalálható, legfeljebb földidézhető és képzeletben (újra)teremthető jelenik meg bennük: „A ré-

gi otthoni patriarkális szellemet már nem találtam” (SOMLYÓ 1926, 40). Illetve:

Azóta, hogy én diák voltam, egészen új világ alakult ki az iskolában. A tanárfigurák kipusztultak, de úgy látszik, kiveszőfélben van az a diáktípus is, amely örökös csínytevéseken és rakoncátlan gézengúzságokon tornázta ki az agyvelejét. Mindenki megkomolyodott, és azt az erőfölösleget, mely régen humor alakjában bugyogott ki az emberekből, most felemészti az élet nehéz gondoljai. (KOSZTOLÁNYI 2001, 198)

Ahogy a múlt mint veszteség válik megtapasztalhatóvá, összecseng azzal, hogy Kosztolányi az édesanyjának küldött levelében s Gál Lajosnak is a regény tragikus hangütését emelte ki. Ezzel a regény befogadástörténetét meghatározó egyik vélekedésnek is alapját adta, amely ugyanakkor szinte teljesen érzéketlennek mutatkozott az *Aranysárkány* nem egy jelenetének nagyon is lehetséges ironikus olvasásmódja iránt. A székesfehérvári beszélgetés legutóbb idézett részlete viszont nemcsak tragikus veszteségről, de humorról és csínyekről tesz említést – a tragikumot átszövő-öldő ironia nyomaként. Egy olyan erős olvasatnak adva jószerével mellékesen, mintegy elszólásként jelét, amelyről Kosztolányi vagy nem tudott, vagy nem tartotta célszerűnek az olvasókkal mint önértelmezésének részét megosztani.

HIVATKOZÁSOK

- DÉR Zoltán (szerk.) (1988), *A Kosztolányi család levelezéséből*, Szabadka, Veljko Vlahović Munkásegyletem.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1971), *Nyelv és lélek*, s. a. r. RÉZ Pál, Budapest, Szépirodalmi.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1996), *Levelek – Naplók*, s. a. r. RÉZ Pál, Budapest, Osiris.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (2001), *Gyémántgöröngyök*, s. a. r. URBÁN László, Budapest, Magyar Könyvklub.

MILKÓ Izidor (1966), *Harun al Rasid és egyéb írások*, Szabadka, Forum.
SOMLYÓ Zoltán (1926), *Kosztolányi Dezső házatájáról*, Bácsmegyei Napló, 1926. december 25., 40.
SOMLYÓ Zoltán (1927), *Négyszemközt Kosztolányi Dezsővel*, Literatura, 1927/9, 307–309.

VERES ANDRÁS

Németh Andor megtérése
Kosztolányihoz
Töredékek egy tanulmányból¹

Közös szenvedélyünknek,
Kosztolányinak hódolva

Talán nem túlzás a Kosztolányi-recepció egyik legérdekesebb fejezetének tekinteni Németh Andor írásait, aki ugyan idejét múltnak tartotta a *Nyugatot*, és közel állt Kassákhhoz, ám esztétikai érzékenysége és nyitottsága hozzásegítette, hogy a klasszikus és modern irodalmi jelenségekről egyaránt képes legyen megértő és időtállóan bizonyuló véleményt formálni. Az 1950-es évek elején írt emlékiratában Németh Andor megemlíti, hogy megmagyarázhatatlan bizalmatlanságot érzett Kosztolányival szemben,² akinek életművét egyébként *folyamatos mű-*

¹ A terjedelmi korlátok miatt tanulmányomat erőteljesen le kellett rövidítenem, a hivatkozások és jegyzetek túlnyomó részét elhagytam.

² Ezt sem egészen kell elhinni neki. Azokról, akik igazán közel álltak hozzá, Németh Andor novellát is írt. Kizárólag azokról. (Ez nem feltétlenül jelenti azt, hogy egyaránt nagy művészek tartotta őket.) Így Somlyó Zoltánról is írt novellát, Karinthyról, József Attiláról, Kuncz Aladárról és Thomas Mannról is. Kosztolányiról az a novella szól (*Két derengés között*, Az Ujság, 1937. május 16.), amelyben a felesége a nagy íróhoz megy reggel, hogy a nagy író gépbe diktáljon neki. Inkább csak egy

vészi emelkedésnek látta: „A Kosztolányi-művek egymásutánja így is ritka példája egy egyre magasabbra törő művész proteusi megújulásainak” – írta nekrológiájában (NÉMETH 1936). Itt csak utalásszerűen mutatom be Németh megtérésének fő stációit. Bár Kosztolányival már első emigrációja előtt személyes ismeretséget kötött, korai költészetéről nem írt – föltehetően azért, mert *A szegény kisgyermek panaszai* szecessziós-biedermeres világa távol állt tőle.

Első cikkeit 1920-ban, bécsi emigrációja idején, a baloldali *Bécsi Magyar Újságban* publikálta, ezekben a Szabó Dezső és Kosztolányi Dezső között kiobbant vitát ismertette és értékelte. Érthető, hogy a baloldal táborában árulásnak ítélték a korábban liberális elveket valló, szabadkőműves lapba író és páholytag Kosztolányi azonosulását új lapjának, az *Új Nemzedéknek* liberális-, szabadkőműves- és zsidóellenes álláspontjával. Ugyanakkor Kosztolányi hű maradt a *Nyugathoz*, s részben ez váltotta ki ellene Szabó Dezső goromba támadását. Nemcsak a *Nyugat* állt ki Kosztolányi mellett, hanem az *Új Nemzedék* is. Németh Andor a ritka kivételek egyike, aki a két „pojácá” közül Szabót tartotta rokonszenvesebbnek, mert úgy találta: őszinte szenvedély vezérli, szemben Kosztolányival, aki „szívtelen, hideg, számító tudós és tudakos versművész”, „minden ízében kulturált és fölényes ember”, és „erkölcstelenül, hitetlenül s a maga igaz értékének pontos ismerésével mérgezi és fertőzi az olvasóközönséget”. *A pojácák* című cikkében még élesebben fogalmazott: Kosztolányi „nagyanyja finom porcelánjai és az *Új Nemzedék Pardon*-rovatjai között nyilván csak jelentéktelen stíluskülönbségeket lát”. Azért bánt vele szigorúbban, mert jóval jelentősebb művészi tehetségnek tartotta, mint Szabót. Ezekről a kifejezetten *politikai célzatú*, pamfletbe hajló cikkektől jutott el Németh Andor később Kosztolányi műveinek irodalmi szempontú, értő olvasatához. Véleményének változása mindenkor követte a Kosztolányi-művekből kiolvasott változásokat.

hangulatkép, mégis jelzi, hogy Kosztolányi nemcsak kritikai tárgy volt Németh számára, hanem emberileg is köze volt hozzá.

Az első elmozdulást a Nero-regény váltotta ki belőle, melynek címszereplőjét – szemben a legtöbb kortárs értelmezővel – szerzője önleszámolásaként értelmezte. Bár azt képzei, hogy ő maga nem változtatott Kosztolányi erkölcsi megítélésén, csak éppen „eltekin” tőle, valójában a *Pardon*-korszak úgy jelenik meg írásában, mint a regény *empirikus fedezete*.

Annyi igaz: hogy a Neró probléma, s vele együtt a Seneca felfogása nem születhetett volna meg: bizonyos eltévelyedések nélkül. [...] Művészileg: íme termékenyen hatott, mert létrehozta ezt a könyvet. Szenvedélyesebb és izgatottabb vádbeszédet más aligha fog mondhatni Kosztolányiról, mint amilyent Kosztolányi tart maga fölött a kötet némely oldalán. (NÉMETH 1922)

Németh látszólag a művészi teljesítményt állítja szembe az író politikai-erkölcsi vétségeivel, ám nyitva hagyja az erkölcsi kiskaput, amikor az önleszámolást helyezi középpontba. Sőt maga a megközelítés is mindvégig *etikai szempontú* marad. Utóbb Németh úgy látta, hogy a Nero-regény fordulópont lett Kosztolányi pályáján, s következő regényei mintegy nyíltan folytatják az író leleplező hadjáratát a múlt és közelmúlt magyar világa ellen. Minthogy ennek tétjét súlyosabbnak ítélte, mint amit Kosztolányi húszas évekbeli lírája képviselt, Németh elsőként mondta ki, hogy prózáirónak jelentősebb, mint költőnek.³

Németh Andor 1926 őszén tért vissza Magyarországra, tizenkét év után, s jóllehet mintegy újra kellett kezdenie pályáját, rendkívül gyorsan beilleszkedett a magyar irodalmi életbe. Személyes kapcsolatba került Kosztolányival,⁴ és kitűnő kritikákat írt jelentősebb műveiről. E szövegeiben már az *irodal-*

³ Kosztolányi líráját csak a *Meztelenül* kötet (1928) költészetétől ismerte el jelentősnek.

⁴ Figyelemre méltó, hogy Kosztolányi is kereste Németh társaságát, jóllehet ismerte a *Bécsi Magyar Újságban* megjelent, őt támadó cikkeit.

mi-esztétikai szempont dominál. Az *Édes Annáról* kétszer is írt. Az első, inkább csak a művet beharangozó cikkében a regény naturalizmusát, illetve annak meghaladását emelte ki. Ugyanakkor a legtöbb kortárs kritikával szemben, meg sem próbálta védeni a regényt a motivátlanság vádjával szemben, mivel éppen a gyilkosság szándékos homályban hagyását tekintette az *Édes Anna* egyik fő erényének. Újabb cikkében valamelyest módosította álláspontját, „artistikusan megcsinált, de homályos intenciójú regénynek” nevezte, „melynek homálya rögtön felderül, mielőtt az író szubjektumából vizsgáljuk (innen nézve abszolút őszinte, írójával teljesen kongruens alkotás)” (NÉMETH 1927).⁵ Egyúttal a magyar széppróza szűkös hagyományaiból való kitörést ünnepelte Kosztolányi művében. Ugyanakkor recenziója végén Németh egy sajátos szemléleti ellentmondást is jelez a regényben:

Hogy a regény kicsengése nem harmonikus, az mindezek után természetes. Egész odaadással ábrázolja meg az ellenforradalom ideológiáját, s egy utolsó ajtón kimenekül belőle holmi artista humanizmusba. Ez a regény kompozíciójának gyengéje, nem annyira művészi, mint karakterbeli fogyatékoság. Annak a jele, hogy Kosztolányi hangsúlyozott kereszténysége ellenére manicheus szemekkel nézi ezt a bizonyos érdekes életet. (NÉMETH 1927)

⁵ Lehet, hogy Németh itt olyasmire gondol, amit Kárpáti Aurél fejtett ki bírálatában legplasztikusabban, amely abból indult ki: a regény pontosan útba igazítja olvasóit, de nem belülről, hőse felől motivál, hanem kívülről. A gyilkossághoz vezető helyzeteket gondosan előkészíti és kiépíti, ám választott figurája, hőse alkalmatlan arra, hogy véghezvigye a tettet, mert soha, egy pillanatra sem ébred helyzete tudatára. Tehát nem Édes Anna gyilkol és áll itt bosszút a maga megsértett, lealázott, eltiport emberségéért, hanem az író, aki a szemlélt igazságtalanság ellen fellázadva, emberi méltóságában megbántva és felháborodva, hőse helyett maga szolgálatát kegyetlen igazságot (vö. KÁRPÁTI 1926).

Az *Édes Anna* hangsúlyozottan keresztény szemlélete valóban kitérő Kosztolányi életművében, a „manicheus” nézőpont inkább jellemző látásmódjára. Tehát egy olyan szemlélet, amely szerint a világot a jó és a vele egyforma erejű rossz harca vezérli, a harc nincs előre eldöntve, és nekünk sem kell állást foglalnunk az egyik vagy a másik erő mellett, hanem csak elkötelezetlen figyelemmel kísérni a harc különböző fordulatait. Az, hogy az utóbbi mennyire érvényesül az *Édes Annában*, nyilván vitakérdés, de annyi bizonyos, hogy részben magyarázná a regényben mindvégig érzékelhető feszültséget.

Még jelentősebb Németh Andornak az *Esti Kornél*ról írt recenziója. Elsőként (és a kortársai közül egyedül) vette észre azt is, ami fél évszázaddal később vált általános meggyőződésé a magyar irodalomértelmezésben: azt, hogy az *Esti Kornél* nemcsak Kosztolányi pályáján, de a magyar széppróza történetében is jelentős kísérlet egy újfajta elbeszélésmód kialakítására. Némethnek még nem voltak megfelelő szavai az újra, de azt már pontosan jelezte, hogy Kosztolányi a *lélektani realizmus ellenében* próbál alternatívát keresni. Németh recenziója első pillantásra akár úgy is értelmezhető, mintha csak a századelő modern magyar irodalmának kissé bizzar – eltúlzott öntudattól dagadó és ugyanakkor ösztönös, sőt naiv – világát felidéző *Ötödik fejezetről* szólna. Tüzetesebb tanulmányozást igényel Németh kritikus mentalitása és terminológiája, hogy megvilágosodjék, valójában azért reprezentatív értékű e fejezet Németh szemében, mert úgy látja: a századelő kávéházi-művészi miliójének felidézése nem a nosztalgia, hanem a *múlttá távolítás* jegyében történik. Németh szerint az *Esti Kornéllal* Kosztolányi *A szegény kisgyermek panasza*i vagy az *Őszi koncert* esztétizmusától való eltávolodását kívánta érzékelteni. Esti Kornél alakjában egykori önmagát sikerült szembeállítani az-
zal, akivé lett (a címszereplő elfogult ábrázolását Németh egyenesen pamfletszerűnek érezte).

E kritika szinte eltökélten ment szembe a kortársak értelmezésével. Németh Andor számára az én megkettőzése, Esti Kornél alteregóként való szerepeltetése nem az én rosszabbik vagy

akár jobbik felének megszemélyesítése, nem a felelősség áthárításának eszköze, nem is a nyárspolgári én ellentételezése az anarchikus szabadságvágy képviselésével. Németh az erkölcsi és az esztétikai lény ellentétéként fogja fel különbségüket, ami igencsak meghökkentő első pillantásra, hiszen a *Nyugatban* nem sokkal korábban publikált önvallomásában Kosztolányi éppen fordítva járt el, és az általa büszkén vállalt „homo aestheticus” magatartást radikálisan szembeállította az erőszakos és képmutató „homo moralist” jellemző viselkedéssel. Németh föltehetően azért élt mégis ellentétes módon a terminológiával, mert számára éppen az „esztéticizmus” volt a leküzdendő múlt, az „erkölcs” kategóriája pedig alkalmasnak tűnt a tudatosan vállalt szembenézés jelölésére, arra, ahogy Kosztolányi ironikusan elidegenítette Esti Kornél alakjában egykori önmagát és az egész korszakot, a magyar líra (Németh szavaival szólva) „érzelgős-beteges” fázisát.

Igen érdekes, hogy az 1929-es Ady-revíziós vitában még Ady mellett, Kosztolányi ellenében állást foglaló Németh Andor később jelentősen módosította álláspontját. 1930-ban úgy fogalmazott, hogy Ady „elismerten a legnagyobb magyar formaművész”, igaz, hozzátette, hogy amiben nagy, az „valóban kivonja magát a szűkebb értelemben vett esztétika illetékessége alól” (NÉMETH 1930a, 459, 461). Németh volt talán az egyetlen a kortársak közül, aki csöppet sem csodálkozott a két költő-óriás ellentétén. A modern magyar költészet csúcsára helyezte ugyan Adyt, de rendkívül sokra tartotta Kosztolányit is. Egy másik 1930-as írásában barátja, József Attila elé (akit időközben elcsábított a politikai költészet) a korproblémáktól állítólag tartózkodó Kosztolányit állította követendő példának:

Kétségtől úgy [lett Kosztolányi azzá, ami lett], hogy makacsul és következetesen lerázott magáról minden külső igénylést, hogy ugyanolyan makacsul és következetesen ragaszkodjék egy szinte meg sem fogalmazható attitűdhöz. Mi ez az attitűd? Moralista szemmel nézve: mélységes közöny a kor problémáival szemben; a művész szemével nézve: mélységes lelkesedés minden emberi iránt. (NÉMETH 1930b)

Jól mutatja ez, hogy Németh mennyire eltávolodott hajdani politikai célzatú felfogásától. Három évvel később pedig az *Esti Kornél*-ról írt recenziójában már Kosztolányi Ady-pamfletjét is úgy fogta fel, mint a szerző *közzetett önkritikáját*.

Még tovább ment el abban az 1937-es tanulmányában, ahol a magyar irodalom Európához való viszonyát vizsgálta (NÉMETH 1937).⁶ Kevésbé meglepő, hogy választott témája szempontjából az összehasonlíthatatlanul műveltebb Kosztolányi kerül ki előnyösebben. Érdekesebb, hogy Ady útját – éppen ezért – folytathatatlannak tartja, s vele szemben Kosztolányit nyilvánítja korszerűnek, benne jelöli meg az újabb költőnemzedék eligazodási pontját. „Mi vonzotta Adyt Párizsba?” – teszi fel a kérdést, és kíméletlen őszinteséggel válaszolja meg:

Ha igazságosak akarunk lenni, azt kell mondanunk, hogy a legfelszínesebb idegenforgalmi attrakció; Párizs világvárosi ritmusa, pezsgő nappalai és fényben úszó éjszakái, lázas, felfokozott jóléte. A francia politikai és társadalmi események körüli beavatottsága nem haladta túl a lelkiismeretes laptudósító ismereteit; újságokból informálódott, másodkézből, korának francia vezető szellemeit nem ismerte, hanem meghúzódott szállodai szobájában, [...] hogy az idegen környezet kontrasztjában fokozott dühvel dédelgesse magában ezer sebből vérző magyarságát.

Bár Németh nem vonja kétségbe Ady politikai radikalizmusát, úgy véli,

valójában történelmi defetista volt, ki a XVI. század prédikátorainak pusztulást, bukást jövendőli sorslását galvanizálta életre s kényszerítette kortársaira. [...] Így áll Ady roppant oeuvre-je két kor határán, mint a ma-

⁶ Erre a tanulmányra részletesebben fogok kitérni, mert nem foglalkoztam vele *Kosztolányi Ady-komplexuma* című könyvemben (VERES 2012).

gyar líra legmagasabb szándékú momentuma, a szellemi közlekedés szempontjából [...] forgalmi akadályként, melyet a háború utáni nemzedéknek széles ívben meg kellett kerülnie, hogy el ne torlaszolja az utat Európa felé. (NÉMETH 1937)

A háború utáni összeomlást követő időszak politikai tendenciákkal telített irodalma – élén Szabó Dezsővel – „végleg lejáratta Ady autisztikus frazeológiáját” – írja Németh, amivel utólag állást foglal az Ady-kultusz ellen is.

Ebben az időben irányult a figyelem Kosztolányi Dezsőre, aki a tartózkodó személytelenség művészi pózában szenvedélyes tisztánlátással egyeztetette össze írásaiban a nyolcvanas évek jócskán divatjamúlt úri magyar öntudatát⁷ az igazán komoly igényű európaisággal. Egyszerű, de vakítóan érzékletes, kristálytisza, ízességében is puritán, gazdaságos nyelvezete, szemléletének mérséklete és ízlése követésre méltó példaként hatott kortársaira. [...] Így talált vissza Kosztolányi tapintatos irányítása mellett a *Nyugat* utáni harmadik nemzedék a nyelvtisztaság és a művészi öncélúság jegyében úgy a legnemesebb értelemben vett magyar hagyományokhoz, mint a legszélesebben értelmezett európaisághoz. (NÉMETH 1937)

Azt gondolom, hogy ez az 1937-es tanulmány végképp megerősíthet abban – amit a korábban bemutatott folyamatképben is érzékeltetni próbáltam –, hogy egyáltalán nem túlzás Németh Andor Kosztolányihoz való megtéréséről beszélni. Álláspontjának ismételt módosulása nemcsak azért méltó figyelmünkre, mert a Kosztolányi-recepció egyik legérdekesebb fejezete, ha-

⁷ Az „összeegyeztetés” csak „a nyolcvanas évek jócskán divatjamúlt úri magyar öntudatának” ábrázolását jelenti, nem a vállalását.

nem azért is, mert maga Kosztolányi is adott Németh véleményére, s így az belejátszott az életmű alakulásába is.⁸

HIVATKOZÁSOK

- KÁRPÁTI Aurél (1926), *Édes Anna: Kosztolányi Dezső új regénye*, Pesti Napló, 298. sz., 1926. december 31.
- NÉMETH Andor (1922), *Kosztolányi Dezső: A véres költő*, Bécsi Magyar Újság, 1922. január 22.
- NÉMETH Andor (1927), *Két regény* [Kosztolányi Dezső: *Édes Anna*; Hatvany Lajos: *Zsiga a családban*], Láthatár, 1927/2 (március–április), 30–31. Újabb kiadása: in *A szélén behajtvá*, Budapest, Magvető, 1973, 181–183.
- NÉMETH Andor (1930a), *Ady zsenije*. Erdélyi Helikon, 1930. június, 459–462.
- NÉMETH Andor (1930b), *Shakespeare, Kosztolányi és a pillanat*, A Toll, 1930. november 20., 5–8.
- Németh Andor (1936), *Kosztolányi Dezsőről*, Szép Szó, III. kötet 2. füzet [9. szám], 1936. november, 112.
- NÉMETH Andor (1937), *A magyar irodalom és Európa*, Szép Szó, IV. kötet II. rész [14–15. szám], 74–80. Új kiadása: in *Mi a magyar most? Tanulmányok a magyar jelen legfontosabb kérdéseiről*, Budapest, Cserépfalvi–Gondolat–Tevan, 1990, 76–82.
- VERES András (2012), *Kosztolányi Ady-komplexuma. Filológiai regény*, Budapest, Balassi.

⁸ Más kérdés, hogy 1945 után Németh Andor nem sietett a nagyon támadott Kosztolányi védelmére. Ugyanakkor Adyról alkotott véleményében újabb fordulat következett be, láthatóan ismét felértékelődött szemében, mintegy a századelő progressziójának hőseként.

SZITÁR KATALIN

Részvét és ironia Kosztolányi írásművészetében

Esti Kornél, a „semmi” hőse

A számos ellentmondást, paradoxont tartalmazó *Esti Kornél* kötet (1933) jelentésvilágát így összegezte Szegedy-Maszák Mihály: „Játék azzal, ami baljóslatúan komoly. Ez a kettősség teszi az *Esti Kornél* című kötetet szerzőjének kivételesen jellemző alkotásává.” (SZEGEDY-MASZÁK 2010, 320).

Kosztolányi egy jellegzetes szövegmotívumából kiindulva nevezzük ezt most a „minden” és a „semmi” egyidejűségének, s tekintsük Estit a „semmi hőségnek”. Ezt mondják róla az *Első fejezet*ben: „Hisz ez senki és semmi. Nem lesz belőle soha senki.” (Kosztolányi 2011, 16. Az *Esti Kornél*-idézetek lelőhelyét a továbbiakban is e kiadás alapján adjuk meg, a főszövegben zárójelben.) Élettörténete nem formálódik szüzsévé, s nem határozható meg társadalmi, etikai, vagyoni, hatalmi stb. státuszok alapján. Ez utóbbi szempontból: „Nem vitte semmire” (23). Ugyanakkor az övé a szerzőség potenciális története is: „Valaha én is így akartam” (23), mondja a „szerző”, s tovább: „szövetkezzünk” (25). Azaz: „kössünk szövetséget, alkossunk együtt szövetet, szöveget.” Ez a szövetség az egzisztenciát az artikuláció, a megélést a megírás, a cselekményt a narráció történetével egészíti ki.

A „semmi” az Esti-történetekben a „minden” jelentésvilágával áll legerősebb – bár szintén ellentmondásos – összefüggésben: „Erre gondolt: belőlem nem lesz semmi, elzüllok. Erre gondolt: minden leszek. Erre gondolt: meghalok jövőre, huszonegyéves koromban. Erre gondolt: sohase halok meg. Mindenre gondolt, egyszerre” (*Ötödik fejezet*, 126). A logikai viszonyok összekuszálódznak, s a koherenciára törekvő interpretátor nehéz helyzetbe kerül e paradoxonok magyarázata előtt. Fel kell tételeznünk: a szövegalkotás tétje itt nem is a tapasztalat logikai igazolhatósága, hanem létszerű igazsága. Esti így foglalja össze élettörténetét: „Csak magamról beszélhetek. Arról, ami történt velem. Mi is történt? Várj csak. Voltaképp semmi” (*Első fejezet*, 27). A „semmi sem történt” itt igen világosan az elmondatlan s elmondhatatlan eseményre utal, melyet személytörténetnek fogunk nevezni, szemben a szüzsképző, cselekményes történettel. Miért nem mondható a személytörténet? Egyrészt mert azt nem fedi le egyetlen kollektív vagy társas narratív hagyomány (kánon), illetve retorika sem. A kérdésre: „Hol a helyed?” Esti válasza: „Sehol” (*Második fejezet*, 38). Története úgy kezdődik, hogy „megsemmisül”, a semmi világába lép át: „Megint el kellett haladnia az első pad előtt, ahol nem volt számára hely. Valahol középütt talált egy tenyérnyi helyet, egy pad legszélén. Csak a féllábával ülhetett le ide, úgyhogy a másik lába az ürben lógott. Mégis jobb volt ülni, eltűnni a szemek elől, megsemmisülni a tömegben” (39 – Kiemelés: Sz. K.). Azonban szó sincs róla, hogy története annullálódna vagy megszakadna – elvégre épp az válik szövegalkotó tényezővé. Kollektív identitása „semmisül meg”, ugyanakkor megjelenik az identitás másik, személyes szférája: a nyelv és az írás. Ez státuszváltást eredményez: a betű világában Esti számára értelmes, érvényes és vállalható lét kezdődik, neve immár „bátran és értelmesen” mondható – létezése értelmes, jelentéssel bíró tényként artikulálható.

Tegyük hozzá: Kosztolányi pályakezdésétől fogva az alkotás kulcsfogalmaként kezelte a „semmi” szóval jelölt valóságvonatkozást. Huszonkét évesen így foglalt állást: „Testtelen és vértelen az én poézisom, levegőcsillógás a gondolatvilágom, ködvár

a házam [...] hirdetem, ami nincs, s bámulom a semmit, az ürességet, ami nekem mégis több, mint az egész buta világ-mindenség” (ADY 1998, 216). A fogalmazás polemikus, mivel Ady kritikájára adott válasz (ADY 1907). Ám a pályázáró ars poetica, az *Ének a semmiről* (1933) arra mutat, hogy a „semmi” jelentése lényegesen nem változott:

Annál, mi van, a semmi ősebb,
még énnekem is ismerősebb,
rossz sem lehet, mivel erősebb
és tartósabb is, mint az élet,
mely vérrel ázott és merő seb.”

A „semmi” – Kosztolányi költői lexikájában – a létező értelmére (avagy: az értelem világára) vonatkozó jelölő, mely „ősebb”, „erősebb”, „tartósabb” a dolgok látható világánál és az emberi jelenlét láthatatlan minőségeinél („merő seb”). Megelőzi mind a szemléletet, mind a tudást.

Az elbeszélés „semmije”

Az alábbiakban az *Esti Kornél Harmadik fejezetében* igyekszünk tetten érni a „semmi” és a „minden” között a szövegben létesülő kölcsönhatást. Az elemzést megalapozó hipotézis az, hogy a „semmi” – mint az eseményeket megalapozó értelemvilág jele –, annak a nyelvi szimbólumrendnek a létrehozója, amely a nem mondható artikulációjára irányul.

A fejezet – az itt vizsgált szempontból – azért jellegzetes, mert háromszorosan (három hős révén) jelzi az élettörténet mint szüzse- és mint elbeszélősséma visszavonását. Az elbeszélés a beszédtevékenység radikális visszaszorítására van alapozva. A leány (Editke) szótlansága a legfeltűnőbb, „Csak állhatatosságában, kitartásában volt valami nagyon komoly és megdöbbentő” (62). Az Anya és Esti jelenlétét szintén a szótlanság

jellemzi, az elbeszélő azonban mindkettőjük esetében jelöli az *elmondatlanul maradt beszédet*: sem Esti „szórol szóra” (80) kitalált beszéde nem hangzik el, sem az, amit az asszony gondol a történetekről: „Ezt gondolta. De ő se mondta el” (83). De ami nem mondódik el, az leíródik, az írásmű részét képezi. Az asszony belső narratívája ironikus: „Láttam, hogy remegsz. Néha kissé nevetséges is voltál” (82). Esti belső narratívája patetikus: megkonstruálja az önfeláldozó anya szokványos történetét, ez viszont elbeszélői ironia tárgya lesz: „Az az ötletem támadt, hogy ekkor ön, asszonyom, a leánya kedvéért, akit úgy szeret, a leánya kedvéért, aki nem él ebben a világban, elment vele együtt a fantasztikum birodalmába és ott vele együtt láthatatlanná vált. Nem kielégítő magyarázat, elismerem. De mély költői gondolat. Ezért bátorkodom közölni. Én írónak készülök” (80–81). Az ironia tárgya nem a beszéd témája, hanem a nyelvi és irodalmi klisék által uralt fantáziatvékenység: a fikció retorikája – szemben a valós történéssel.

E szó-hiányos világban pillantjuk meg a „semmi” terét. A fejezet csúcsa, a csók-jelenet döbbenetes, de verbalizálhatatlan életesemény. Átélése hozzájárul a hős önképének formálódásához: „senki vagyok és semmi” (81), egy másik „semmi”, a leányát kísérő asszony sorsa előtt, aki „Tűnődött és semmit se tett” (49). Ez a „semmit-tevés” – a „tűnődés”, az élet eseményvilágából való visszavonulás, eltűnés mások pillantása előtt – azonban nem zavarja Estit. Ellenkezőleg: „Még a nő tétlensége se vált unalmassá. Mindaz, amit tett, vagy amit nem tett, jó volt, szép volt, kellemes volt és úgy volt jó, úgy volt szép, úgy volt kellemes, ahogy ő tette, vagy nem tette” (49). Az asszonyt mindig ugyanaz a jelenlétmód jellemzi: „most se szólt semmit” (54); „[...] csak ült és a semmibe meredt.”; a csók eseményéből „Nem látott semmit” (70). A cselekvéstől való illetlen visszavonulás pedig – Esti szemével nézve – „szép” és „jó”, „szeretetet” ébreszt, mivel részesíti Estit egy olyan sorsban, amelytől pedig idegen maradna, ha nem figyelne fel az asszony történetének láthatatlan és érthetetlen szegmentumára, a „semmi” horizontjára. Az asszony sem vár megértésre. Szemét a fiúról és leányá-

ról, a történesek világáról a földre fordítja, mintegy kizárván látóköréből a világot: „A földre pillantott, még mindig rejtegetve szemét, melyben valaha élet lehetett, de most csak félelem volt és örökös aggodalom” (81). A „szem rejtegetése” egyszerre jelenti a világ mint látvány kizárását s az appercepció más irányba terelését: a tekintetnek a gondolat felé irányítását.

Ironikus viszony tehát ahhoz alakul ki, amit *nem érdemes* elmondani. A részvét zónájába ellenben azzal kerülnek a hősök, amit *nem lehet* elmondani. A befejezés szerint az utóbbi viszony dominál, amennyiben ez hozza a fordulatot Esti életébe, pontosabban a „semmivel” való kapcsolatának történetébe: „Nem félt ő már semmitől” (89). A mondat még mindig értelmezhető akár ironikusan is, de úgy is, hogy nem félt már a semmitől, azaz mindama tapasztalattól, melyet a látott jelenet jelentett számára.

A virrasztás története

Az éjszakai történetet az elbeszélői szimbólumok a – hajnalhoz, a napkelte idejéhez – vezető *virrasztás-történet*ként értelmezik.

Editke története egyfajta „megsemmisülés” felé tart, ez bizonyos mértékig párhuzamba állítható Esti „eltűnésével” a tömegben; az „ugyanő”, a másokhoz hasonló alanyiség felszámolódásával s a – Ricœur terminusával – „őmagaság” megjelenésével. Anyja egy szigetre viszi őt, ahol a halászok „nem vesznek észre semmit” (82), ezzel megszűnik a lány létezésének minden, a szemlélet – vagy a kollektív megítélés – számára adott sajátossága. („Oda viszem őt, eldugni.” – 82) A sziget, amelyre kerül, specifikus hely, azt tudjuk meg róla, hogy ott „olajbogyókat természetnek és szardiniát fognak” (82) A hal és a halász krisztusi és apostoli szimbólumok, az olajbogyó pedig az Olajfák hegyét és a krisztusi virrasztás helyét, a Gecsemánékert idézi meg. Az események elbeszélői részletezése ezt a jelentéskört tematizálja. Editke tevékenysége (mozdulatlansága)

ugyanis nem egyéb, mint virrasztás és fölkészülés: „Ez a leány nem aludt. Most sem ébredt föl, hanem már régóta virrasztott. Valamit várt, valamire készülődött” (67). A csók a virrasztás, azaz a saját sors betöltésére való várakozás kontextusában természetesen a megjelölés, kiválasztás gesztusának minőségeit veszi magára, Esti utólag valóban ezt az értelmet tulajdonítja neki: a csók „fölszentelte valamivé” (89) – bár megtörténtekor „iszonyatos” volt (Esti hörög, zsebkendőjébe köpköd, hányni tudna, reszket, halottfehér). Nem is lehetett más, hisz nem hogy nem jelentett esztétikai élményt (ez lenne a fantázia elvárása), ellenkezőleg: egyfajta passió metonimikus jele volt. Esti pedig nem részese e történetnek, ezért ő nem is tud virrasztani, ahogyan az asszony sem.

A csók – ami „rejtély”, azaz titok, a „semmi” elmondhatatlan és láthatatlan világához tartozik, mindkettőjüket meglepi, s mindkettőjükből ellenkezést vált ki. Hisz a leány csúnya, talán Pacsirta kései utódja, létezésének a szemlélet számára adott formája visszataszítóként tudatosul. Az anya azonnal fel is ismeri a szemléletre hagyatkozó tudat e hibáját: „Átölelte őt, csókolni kezdte” (71).

A napfelkelte mind az asszony, mind Esti számára időbeli határpont. Az asszony számára virrasztásának végét kellene, hogy jelentse: „»Virrad – mondotta maga elé – nemsokára meg fog virradni«. Miért volt ez olyan ájulatingos szomorú? Azért, mert ezt jelentette: »Nem virrad, sohase fog megvirradni«” (72). Az ő szenvedéstörténete végtelen.

Esti történetének más a zárata, s más szinten is fogalmazódik meg. Az eseményhez való szerzői viszony kialakításának neveznénk ezt. Fel kell figyelnünk magatartásában egy átmenetre. Saját narratíváját, melyet nem mond el, egy gesztussal váltja fel: „Majdnem a földig hajolt.” (81.) A narratív beszéd elhallgatásában, valamint a helyébe lépő mozdulatban nem nehéz felismerni a *Hajnali részegség* (1933) két kulcspontját: az elbeszélhetetlenség felismerését („Elmondanám ezt néked. Ha nem unnád.”), valamint a helyette álló megértés-szimbólumot („földig hajoltam, s mindezt megköszöntem”). A történet ide-

je, a *hajnal* Kosztolányinál jellegzetes eszmélés-időpont. A tárgyalt fejezetben ez kifejezetten a nyelvváltás igényét veti föl, amit a hős valamiféle vers-kezdeményre való áttérésként él át: a „Ekkor harsant ki belőle az a versféle, melyet már előbb próbálgatott, az a dithyramb, mely az éjszaka szorongó óráiban fogant meg benne [...]” (78). A költői szöveg megfelelője is megvan a *Hajnali részségben*: „a boldogságtól föl-fölkiabáltam”.

A dicsőítő ének, a személyessé vált esemény költői reflexiója a novellában a *tengernek* szól, mely szakrális jelentőségre emelkedik: „te, hegyláncok székesegyházában, bércek templompillérei között, te szenteltvize a földnek, a szirtek kivájt szenteltvize tartójában, keresztelő-kútja minden nagyságnak, mely valaha élt ezen a világon, te anyaföld teje” (79). A tenger szent és *anyai* – tápláló és védelmező – funkciókat testesít meg „Szoptass meg engem, válts meg, távoztasd el tőlem a rémeket” (79).

A csók – mely a novella első, a *Nyugatban* megjelent változatának címét is adta – szinte egyedüli költői és szakrális témaként emelkedik ki a szövegből, mint a „másik” életében való részesülés ténye, (nem illúziója, ezt a narrátor a szerelem jelentéséhez utalja). A csók szakrális-mitologikus jelentése értelme is – a ’lélekcsere’ – aktualizálódik a szövegben: „Amikor az emberek a kétségbeeséstől és vágytól tehetetlenek s a beszéd már mit sem ér, csak ezzel érintkezhetnek, a lehetőségük egybekeverésével” (71).

Ugyanígy a cselekményben is: a lány „lélekzeni sem engedte” Estit, mintegy lezárván szájával lelkének útját. Ugyanakkor felszabadítja a száj másik tevékenységét, mely majd a hajnali dicsőítő énekben jelenik meg, mint a tengerrel váltott csók, lélegzetcseré és keresztelés: „Megfürdött a tenger szagában, előre megmosakodott lehetőségében” (79).

Esti *mindent*, ami a csók profán történetéhez tartozik – az undor, a küszködés az álmoossággal, a lány csúnyasága... – *elfelejt*. Ahhoz, hogy a nyelvváltást elvégezhesse, „meg kell feledkeznie” anyá és leánya történetéről, el kell szakadnia a konkrét eseménysor nyilvánvalóságától, mely eszmélését kiváltotta. De épp ez a feledés hozza meg a történet értelmének felismerését:

„Ezen a feledékenységen keresztül érezte, hogy mennyit voltak együtt ezek ketten és még mennyit lesznek együtt. Most érezte, hogy mi az a sors” (79). Ez a szellemi aktus áll talán legközelebb ahhoz, amit részvétnak nevezhetünk – a szó nem köznapi, hanem költői értelmében. Ez szorosan összefügg a költői emlékezet működésével, mely nem a szűzés történést őrzi meg, hanem annak értelmét artikulálja. Erre vonatkozik talán szerző és hős viszonyának az *Első fejezetben* reflektált paradox természete: „Emlékezz arra, amit elfelejtettem s felejtsd el azt, amire emlékszem” (25). Amit visszaigazol a lírai beszéd is: „Amit ma tartok, azt elejtem, / amit ma tudtam, elfelejtem” (*Ének a semmiről*).

A csók – „minden” előzetes értelmezést megcáfoló és meghaladó – tapasztalata valóban megsemmisíti a tudás és a szemléleti világ egészét, minden-ét. A ráció számára megfoghatatlan értelmet közvetít, mely a szokás és a józan logika számára „semmi” – mondhatatlan. Ebből a „semmi”-ből azonban egy új „mindenség”, a megértés világa jön létre, melynek egyik leg-hitelesebb mintája a prózanyelv – a magyar kultúrában kitüntetett módon Kosztolányi prózája is.

HIVATKOZÁSOK

- ADY Endre (1907), *„Négy fal között”* (Kosztolányi Dezső verses könyve), Budapesti Napló, 1907. június 1.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1907) *levele Ady Endrének*, in *Ady Endre levelezése I. (1895–1907)*, s. a. r. és jegyz. VITÁLYOS László, Budapest, Akadémiai–Argumentum, 1998 (389. sz. levél).
- KOSZTOLÁNYI Dezső (2011), *Esti Kornél*, szerk. TÓTH-CZIFRA Júlia és VERES András, Pozsony, Kalligram.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2010), *Esti Kornél: olvasás és újraolvasás*, in *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram, 318–355.

A tanulmány a Magyar Tudományos Akadémia Bolyai János Ösztöndíja (BO/00508/10/1) támogatásával készült.

TÓTH-CZIFRA JÚLIA

A regényszerűség meghaladása?¹

Kosztolányi Mostohájának egy új töredékéről

Az 1926-ban megjelent *Édes Anna* és az 1933-ban kiadott *Esti Kornél* közt eltelt hét év Kosztolányi Dezső alkotói pályájának egyik legtalányosabb időszaka. A kiadott kötetek sorában az előbbi nem követi több regény, ellenben az *Esti Kornél* és a kései *Tengerszem* az író kispróza-köteteinek csúcsát jelentik.² Kosztolányi prózai életművének e sajátos ritmusát nem csupán és főként nem elsődlegesen abból a szempontból érdemes vizsgálni, hogy miként váltják föl a nagyobb formákat a kisebbek. A regényeket nem fölvaltották az elbeszélések, hiszen Kosztolányi egész életművén végigvonulnak azok a tárcák, elbeszélések, novellák, melyek mindennapos újságírói tevékenységének szerves részei voltak, s számos változatban megjelentek a sajtóban, mielőtt Kosztolányi kötetbe rendezte volna őket. Sok-

¹ Vö. SZEGEDY-MASZÁK 2007.

² Minden megállapításnak, mely a kései Kosztolányi-művekre vonatkozik, számolnia kell azzal, hogy az író egyre súlyosbodó betegsége befolyásolta az utolsó évek munkáját, halálával pedig megfejtetlenné vált, hogy a harmincas évek műveiben kibontakozó vonalak merre futottak volna tovább. Meglehet, ez az írás ennek ellenére megkísérel állításokat tenni Kosztolányi utolsó éveinek prózájáról, de szem előtt tartja azt a lehetőséget, hogy Kosztolányi egyszer még visszatért volna a regényíráshoz, ha tovább él; ugyanakkor ennek az ellenkezője is lehetséges.

kal inkább nevezhető e fordulat Kosztolányi regényírói válságának, majd kimerülésének, s bizonyos újraértelmezésnek is. Egy olyan birkózásnak, melynek legérdekesebb kérdése, hogy mit emel át, épít be Kosztolányi ezen hét esztendő (1926–1933) töredékeiből, terveiből elbeszéléskompozícióiba: erről nem az ezen idő alatt kiadott prózakötetek,³ sokkal inkább a kiadatlan töredékek és a hét év sajtómunkái árulkodnak.

A Kosztolányi-napló újradatálása óta (legutóbb: Kosztolányi 2011a, 503) világos, hogy az ott olvasható följegyzések egy része 1930–1931-re tehető. A regénytervek közt szereplő ötletekből többet végül elbeszéléssé alakított Kosztolányi. A közeledő égitest okozta világvége pánikja, az emberek csodálatos átalakulása (KOSZTOLÁNYI 1985, 33) a *Tengerszem Világvége* (1935) című Esti-történetében nyert formát, míg a *Caligula* regénycím (KOSZTOLÁNYI 1985, 88) az említett kötet *Latin arcélek* (1934) ciklusának darabját idézi.⁴

A birkózás éveinek legjelentősebb dokumentuma azonban Kosztolányi dráma- és regénytöredéke, a *Mostoha*, melynek kéziratot anyagát Dér Zoltán rendezte sajtó alá 1965-ben, s a kiadás megjelenése óta eltelt évtizedekben többször foglalkozott vele a Kosztolányi-filológia. 1978-ban Réz Pál publikálta az akadémiai kéziratár Kosztolányi-hagyatékából az *Esti megtudja a halálhírt* című írást (Ms 1613/7–8) mint a *Mostoha* egy addig kiadatlan részletét.⁵ Bíró-Balogh Tamás a *Mostoha* „szag-

³ *Tintaleves papírgaluskával* (1927), *Alakok* (1929), *Zsivajgó természet* (1930), *Aranysárkány* (ifjúsági kiadás, 1932), *Bölcsőtől a koporsóig* (1933).

⁴ Hogy Kosztolányi a húszas-harmincas évek fordulóján még készült, törekedett a regényírásra, azt egy-egy, az életmű többi darabjához képest szokatlanul hosszú elbeszélés is jelzi. A *Csók* című szöveg – mely később az *Esti Kornél* harmadik fejezete lett – egy korai, jóval bővebb változatának példája is erről tanúskodhat. Erről bővebben az *Esti Kornél* kritikai kiadásában esik szó (KOSZTOLÁNYI 2011a, 502–503).

⁵ Itt jegyzem meg, elképzelhetőnek tartom, hogy a 2011-ben szintén a hagyatékából kiadott (MTA Kézirattára, Ms 4613/80), Téglás Béláról írott jegyzeteket (KOSZTOLÁNYI 2011b) is a *Mostoha* munkálatai során szövegezte meg Kosztolányi. A szöveg közreadója annak az *Esti Kornél*-

gatott keletkezéstörténetét” kutatta (BÍRÓ-BALOGH 2004b), s a tanulmányában közölt dokumentumok valóban hosszabb, elnyúlóbb alkotási folyamatra engednek következtetni, mint amilyennel Dér Zoltán számolt, aki 1930-ra tette a dráma- és regényvázlat munkálatainak kezdetét. Annyi bizonyos, hogy az *Esti Kornél* megjelenésével Kosztolányi törekvései a regényírásra végleg lezárulnak.

Annál is érdekesebb ez, mivel a *Mostoha* töredékeinek egyik szereplője éppen Esti Kornél, sőt, a vázlatok egyes darabjaiban Esti nem csupán mellékalakja, de fontos szereplője, olykor elbeszélője a történeteknek. Úgy tetszik, hogy ezek a változatok a *Mostoha* legkésőbbi fogalmazványai közé tartoznak. Erre enged következtetni, hogy Esti Kornél itt már teljes névvel szerepel, s a sajtóban ezen évek alatt közölt Esti-történetekből tudható, hogy 1929-ben kapta a Kornél keresztnévet: elsőként az 1929 februárjában a *Pesti Hírlap*ban megjelent *Esti Kornél naplójában* szerepelt teljes néven. Ez az egyik legtermékenyebb éve Kosztolányi Esti-korpuszának. A tizenkét új szöveg, amely ez időben keletkezett, már kialakítja és kijelöli azt a műfaji és formai sokszínűséget, mely sajátossága az Esti Kornél-történeteknek. Kosztolányi folyamatosan keresni látszott alakjához a formát. Regényírói törekvéseivel párhuzamosan tehát az Esti Kornélt szerepeltető szövegei is „dolgoztak”, s úgy tűnik,

lal való összetartozását hangsúlyozta az „emlékrögzítő írói gesztus” és az „életvilág” hasonlóságával érvelve, bár megjegyezte, eldönthetetlen, vajon „a *Jegyzetek* a könyv megszületése előtt, afféle műhelyföljegyzésként készült-e, avagy utólag” (LENGYEL 2011). A *Mostohához* írott önéletrajzi vázlatban (KOSZTOLÁNYI 1965, 16–17) Téglás neve is szerepel, néhány címszóval együtt: „Téglás Béla (Szabadkán) legnagyobb élmény, tehetség, írogatás, Shakespeare” (KOSZTOLÁNYI 1965, 16). A Téglásról írott jegyzetek pedig így kezdődnek: „Életem egyik legnagyobb élménye, hogy megismerkedtem vele” (KOSZTOLÁNYI 2011b, 68). A följegyzések kitérnek a Téglással kapcsolatos szabadkai élményekre, és azt is olvashatjuk: „Shakespearei képei és bohózatok ötletei vannak” (KOSZTOLÁNYI 2011b, 69). Így Lengyel András kérdésére óvatosan talán azt lehetne felelni: a *Jegyzetek* az *Esti Kornél* előtt készülhetett, ám sokkal inkább a *Mostoha*, mint az 1933-as kötet műhelyföljegyzéseként.

Esti alakja végül szétfeszítette a regényformát, és Kosztolányi nagyepikai elgondolásait is átformálta.⁶

E rövid tanulmányban egy új, eddig kiadatlan kéziratos részlet közreadásával szeretném árnyalni az eddig elmondottakat. A most földolgozott szöveg⁷ szorosan illeszkedik a *Mostoha* töredékeinek Esti Kornélt előtérbe léptető részleteihez (KOSZTOLÁNYI 1965, 37–39; KOSZTOLÁNYI 1978), azok előhangjaként olvasható. A főt elmondottak és az *Esti Kornél* keletkezéstörténete (KOSZTOLÁNYI 2011a, 496–525) alapján óvatosan föltételezhető, hogy valamikor 1930 eleje és 1932 vége közt keletkezhetett. A töredék címe: *Bevezetésféle*, és első sora: „Én, Esti Kornél, elmondom, hogy mi történt egy barátommal”. A kéziratban az „egy barátom” helyett eredetileg Winter Sándor állt, a *Mostoha* egyik főszereplője, apafigurája. Ezek után Esti bemutatkozik, s megjegyzi: „Talán hallottak egyet-mást rólam, vagy olvasták néhány könyvemet, vagy azokat a föl-

⁶ Szegedy-Maszák Mihály a *Mostoha* töredékeit és az *Esti megtudja a halálhír* szövegét egybevetve így ír: „Az egyik szövegben Esti a halálra való fölkészülésnek a szükségességét, a másokban ugyanennek a lehetlenségét fogalmazza meg. Tekintettel arra, hogy e kétféle magatartás az *Esti Kornél*ban már úgy szerepel, mint a címszereplő személyiségének önellentmondása, a *Mostoha* némely vázlatai az *Esti Kornél* előtanulmányaiként is olvashatók” (SZEGEDY-MASZÁK 1998, 159). (2004-ben Bíró-Balogh Tamás tett kísérletet arra, hogy az *Esti Kornél vallomása* című, Kosztolányi által 1932-ben több lapban is közölt szöveget rokonítsa a regényvázlat részleteivel [BÍRÓ-BALOGH 2004a], habár ő maga is leszögezi: az bizonyosan nem volt része a *Mostohának*.)

⁷ A dokumentumért hálával tartozom Réz Pálnak és Szilágyi Zsófiának. A töredék egyszerű átírása helyett azért döntöttem a szövegkritikai közlés mellett, hogy jelezzem: a *Mostoha* valamennyi részletének szigorú filológiai feldolgozása és egybefogása elengedhetetlen kötelessége lesz a Kosztolányi-kutatásnak. Ezt a kötet megjelenése óta előkerült anyagok is sürgetik. Bár befejezetlen és vázlatos műről van szó, a kritikai munka fontos tanulságokkal szolgálhat az életmű kései szakaszának mozgásai, más művek keletkezéstörténete szempontjából is. A most közreadott töredék második részét – mely szoros egyezést mutat a *Mostohában* olvasható egyik vázlat egyes szövegrészeivel – nem közli, és nem elemzi e tanulmány. Ez is a későbbi munka feladata lesz.

jegyzéseket, melyeket egy íróársam rólam írt”. Ez utóbbi megjegyzés a töredék egyik legérdekesebb pontja, hiszen az íróárs által írt följegyzések akár az *Esti Kornél* kötetre is vonatkozhatnak, az annak első fejezetében bemutatott föllállásra is utalhatnak, s ezzel megkérdőjeleződhetnek a fölvázolt fordulat, mely szerint Kosztolányi az *Esti Kornél* megírásával végleg lezárta regényírói munkásságát. Szinte bizonyos azonban, hogy a megjegyzés azon Estit szerepeltető elbeszélésekre és tárcákra vonatkozik, melyek ekkorra már nagy számban láttak napvilágot folyóiratokban, napi- és hetilapokban. Erre enged következtetni a *Bevezetésféle* egy későbbi megjegyzése: „Milyen elviselhetetlenek számomra az olyan történetek, melyek így kezdődnek: »Estefelé egy magányos ember ment az utcán«”. Nem csupán az *Esti Kornél* első fejezetének egy mondatával („Minden regény így kezdődik: »Egy fiatalember ment a sötét utcán, feltűrt gallérral.«” – KOSZTOLÁNYI 2011a, 28) való közeli párhuzam sejteti, hogy e töredék előbb keletkezhetett, tehát hogy Kosztolányi nem ismételte volna meg ilyenformán a már megjelent kötet nyitófejezetének passzusát egy újabb könyv bevezetőjében, de a *Bevezetésféle*ben felvázolt regényelgondolást az *Esti Kornél* nemcsak magáévá teszi, de ennél tovább is megy. A töredékben Esti föllép a *sub specie aeternitatis*, azaz az örökkévalóság nézőpontjából írt, az „égi kijelentésekben” elbeszélt regények, az igaznak mondott történetek ellen. Az *Esti Kornél* még ennél is radikálisabban gondolja újra a regényműfajt. A töredékesség mint (egyedül hiteles) forma, a folytonosság hiányával a szereplői jellem realista hagyományának tagadása, valamint a befogadó társalkotóvá való előléptetése (SZEGEDY-MASZÁK 2010, 334, 345), a kötet sajátos narrációja, fűzőszerűsége, s az első fejezetben megidézett három műfaj (regény, útirajz, életrajz) játékba hozása és egymás ellen való folytonos kijátszása, a regénykonvenciók jelenléte, de egyszersmind fölfüggesztése mind arra enged következtetni, hogy Kosztolányi nem egyszerűen szakít a regénnyel mint formával.⁸ A *Mostoha*

⁸ Hasonló következtetésre jut Barabás Judit is (BARABÁS 1995, 52).

ezen új töredékét is figyelembe véve az *Esti Kornél* tanúskodik Kosztolányinak a nagyepikáról vallott elgondolásainak változásairól, a négy regény megírásának és az utánuk eltelt időnek és küzdelemnek belátásairól – nem pusztá elfordulás ez tehát a regénytől,⁹ sokkal inkább szembenézés, mely „szabadulást, vagy legalábbis eltávolodást jelentett a regényírás addig érvényesnek tartott változataitól” (SZEGEDY-MASZÁK 2007, 243), a műfaj egy olyan rendkívüli határhelyzetbe hozása, mely fölül nincs visszatérés a húszas évek regényalkotói stratégiáihoz, s mely így Kosztolányi nagyepikai korszakának lezárulaként éppúgy értelmezhető, mint az utolsó évek elbeszéléseinek és kompozícióinak egyik legnagyobb teljesítményeként.

Szöveforrások, szövegkritikai elvek

A *Bevezetésféle* című töredék zöld tintával íródott, csupán az elején találkozhatni más íróeszközzel, Kosztolányi ugyanis grafitceruzával vetette papírra az első bekezdést. A fogalmazvány rendkívül vázlatos, a szöveg több helyütt megszakad, s a jövőbeni megszövegezésre vonatkozó jegyzet [„– – önjellemzés”] is szerepel benne.

A szöveg átírásakor alapvetően a Kosztolányi kritikai kiadásnak az *Esti Kornél*ban megadott elveit követtem (KOSZTOLÁNYI 2011a, 461–464). A kézirat betűhű átírását a **félkövér** szerkesztői megjegyzések és a *dőlttel* szedett korábbi szerzői szövegváltozatok tagolják, míg a normál betűtípussal írt részek összeolvasása a kézirat utolsó változatát adja.

A szerzői módosítások fázisai (jelen esetben: **előbb**, **végül**) kúpos zárójelben olvashatók: ezek első eleme mindig egy szerkesztői megjegyzés, majd a kézirat szövege következik. A szer-

⁹ A „regényt” itt Kosztolányi saját addigi életművén belül értve és értelmezve. Hiszen az egyik kulcskérdés éppen az: mit tekintünk regénynek?

kesztői megjegyzés mellett az alsó indexben megadott betű azt mutatja, hogy az adott szerzői változtatás milyen íróeszközzel történt (t: zöld tinta; c: ceruza). Az íróeszközzel kapcsolatos jelölések csak a fázisokon belül érvényesek.

Elkerülendő az üres, szövegrészletet nem tartalmazó fázisok használatát, betoldás és kihagyás esetén felvettem a betoldás/kihagyás előtt vagy után álló változatlan szóalakot is.

A szerző azonnali javításait francia idézőjelben adtam meg, mindig dőlt betűvel.

A szögletes zárójelek a sajtó alá rendező megjegyzéseit tartalmazzák. Szögletes zárójelben, három ponttal jelöltem az olvashatatlan szavakat, a hosszabb olvashatatlan szövegrészeket pedig, függetlenül a szavak számától, a következőképpen: [... ...]. A bizonytalan olvasatok után kérdőjel áll, szintén szögletes zárójelben. Abban az esetben, ha a szerző nem javította a tollhibát, szögletes zárójelbe tett felkiáltójel követi a hibás szóalakot.

Nem jelöltem az egyes magánhangzók (i, ö, u, ü) hosszú változatainak jelöletlenségéből (vagy éppen jelöltségéből) fakadó hibákat.

Bevezetésfele

Én, Esti Kornél, «[...]» *«elmes»* elmondom, <előbb_c mi történt [...]» *Winter Sándorral.* <végül_i hogy mi történt egy barátommal. –>

Lehet, hogy már ismernek engem. Talán hallottak egyetmást rólam vagy olvasták <előbb_i egyik-másik> <végül_i néhány> könyvemet vagy azokat a följegyzéseket, melyeket «egyik [...]» egy író társam rólam írt. «A»

Mégis szükségesnek tartom, hogy bemutatkozzak. «Ki vagyok» Tehát író vagyok, – – (hitetlen – – önjellemzés.)

Régóta foglalkoztat ez az eset... Regényt akarok róla írni. De évekig viseltem magamban, mint holt anyagot – nem akart megmozdulni bennem – – – «Valahányszor elkezdem így: [...] ...

...]» Utálom az olyan regényeket, melyek «így» egy történetet in [!] *specie aeternitatis*¹⁰ beszélgetnek. Milyen elviselhetetlenek számomra az olyan történetek, melyek így kezdődnek: „Estefelé egy magányos ember ment az utcán.” Ki beszél itt? Ki írja ezt? Egy hangosan beszélő lóg az ürben s az povedál? attól halljuk ezeket az égi kijelentéseket? Nem kevésbe [!] gyűlölöm azokat a történeteket, melyeket szerzőjük igaznak, megtörténteknek mond «[...]» s elhárít magától érdemet, holott tudom, hogy «iz-zadva» kotolt a mondatokon – és még talán hiú az egyszerűségére – – Nem, nem. Én egyiket se művelem! – – – Egy regényt írok itt, «melynek» költöm a valóságot, úgy ahogy kedvem tartja – – s abból az anyagból, melyet átéltem egyszer, nagyon... Nincsnek [!] följegyzéseim, naplóim. Ezeket most írás közben találom ki Schopenhauer [gyorsírással: miatt se tegyük fel, hogy el ne felejtsem.]

[hiányos a kézirat]

HIVATKOZÁSOK

BARABÁS Judit (1995), *Az Esti Kornél-történetek*, Kalligram, 1995. október, 49–58.

BÍRÓ-BALOGH Tamás (2004a), *Esti Kornél elfeledett vallomása. Egy elfeledett Kosztolányi-novella*, Tiszatáj, 2004/3, 7–9.

BÍRÓ-BALOGH Tamás (2004b), «Új regényen dolgozik Kosztolányi Dezső». *Az el nem készült „Mostoha” keletkezéstörténete*, Holmi, 2004. november, 1401–1415.

KOSZTOLÁNYI Dezső (1965), *Mostoha és egyéb kiadatlan művek*, s. a. r., a jegyzeteket írta DÉR Zoltán, Novi Sad, Forum.

KOSZTOLÁNYI Dezső (1978), *Esti megtudja a halálhírt*, Új Tükör, 1978. december 24., 11.

KOSZTOLÁNYI Dezső (1985), *Napló. Igen becses kéziratok (1933–1934)*, s. a. r., a jegyzeteket írta KELEVÉZ Ágnes és KOVÁCS Ida, Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó.

KOSZTOLÁNYI Dezső (2011a), *Esti Kornél. Kritikai kiadás*, s. a. r. TÓTH-

¹⁰ Sub specie aeternitatis – az örökkévalóság szemszögéből, nézőpontjából.

- CZIFRA Júlia, szerk. TÓTH-CZIFRA Júlia és VERES András, Pozsony, Kalligram.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (2011b), *Jegyzetek Téglásról*, Kalligram, 2011/szeptember, 68–74.
- LENGYEL András (2011), *Kosztolányi Dezső kiadatlan írása elé*, Kalligram, 2011/szeptember, 66–67.
- RÉZ Pál (1978), *Egy ismeretlen Kosztolányi-írás*, Új Tükör, 1978. december 24., 11.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (1998), *Az Esti Kornél jelentésrétegei*, in KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY (szerk.), *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, Budapest, Anonymus, 158–177.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2007), *A regényszerűség meghaladása. 1933: Kosztolányi Dezső: Esti Kornél*, in SZEGEDY-MASZÁK Mihály és VERES András (szerk.), *A magyar irodalom története III. 1920-tól napjainkig*, Budapest, Gondolat, 230–244.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2010), *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram.

ARANY ZSUZSANNA

Esti Kornél szerelmei

Női karakterek Kosztolányi életrajzában

Kosztolányi egy utcalánynak köszönhetően ismerte meg a szerelmet. Fenyves Ferenc – a *Bács megyei Napló* későbbi felelős szerkesztője és tulajdonosa – visszaemlékezéseiből ismerjük a „fölvatás” történetét. *Előre* címmel közösen készítették azt a diáklapot, amelynek házszerzője volt többek között Csáth Géza és Munk Artúr is. A litografált lapot törvényszéki fogházban őrzött rabok sokszorosították. Fenyves emlékei és Csáth naplója¹ alapján három megjelent számról tudunk, azonban mindössze egyetlen fennmaradt példányról.² A *Mégegyszer elmondom...* című kötetben az alábbiakat olvashatjuk a lapkészítéssel és a szerelem rejtélyeit fölfedező Kosztolányival kapcsolatban:

A harmadik szám után a vállalat anyagilag összeroppant. [...] Kosztolányi Dezső az *Előre* forgótőkéjének felhasználása árán ismerte meg a szerelmet, mert az egy forint ötven krajcárt kitevő tiszta vagyont egy szőke démonnal

¹ „Az iskolai élet érdekes és unalmas. Ma délután vittük litografáltatni lapunkat melynek címe: ELŐRE ez már a második szám lesz. Az első számból 30 példányt nyomtattunk ebből azonban már 50et csinálunk” (BRENNER 2006, 135).

² PIM Kézirattára, 6 fol., Gy. n. sz.: 2007/51/8.

feláldozta a szerelem oltárán. Mi többiek szintén nem károsodtunk, mert a megismerkedéstől a beteljesülésig terjedő folyamatot olyan élénken mesélte el előttünk, hogy szinte egyek voltunk az élvezetben. Viszont az öreg Wilhelm bácsihoz, a háziorvoshoz, ő egyedül szaladt fel ijedten [...] a kedves, jó, öreg orvos nagyot nevetett, amikor a páciens megvizsgálta, megállapította, hogy egyszerű bolhacsípés az, amiből a gyermeki képzelet vérbaj-elefántot csinált. (FENYVES 1938, 180–181)

A posztmodern irányzatok elterjedését követően a biográfiai olvasatok ugyan háttérbe szorultak, napjainkban mégis egyre gyakrabban találkozunk az életrajz, önéletrajz és a művek összetett kapcsolatát elemző írásokkal. Egy szerzői életrajz megírásakor szintén nem hagyhatjuk figyelmen kívül a művek biográfiai aspektusait, ám a 21. század biográfusának kritikusán kell mindehhez viszonyulnia. A kritikai kiadás munkálatai során szintén számot kell vetnünk a biográfiai utalásokkal. Az életrajz szerelmi szálához hozzátartoznak azon részletek is, melyek ugyan a művekben olvashatók, ám a tárgyi jegyzetek készítésekor kiderülhet róluk: valóságos helyzetekre és szereplőkre vonatkoznak. A Fenyves által elbeszélte történettel például párhuzamba állítható az *Esti Kornél Harmadik fejezetének* kéziratos változata. A szöveg elsőként *Csók* címen jelent meg a lapokban.³ A kéziratban azonban olyan sorok is szerepelnek, melyek a nyomtatott változatokban nem, s életrajzi utalásokat tartalmaznak. Ahogyan Kosztolányi ír Esti Kornélról:

Csak a szerelmet ismerte. Ennek a rejtélyébe a sárszegi Pest szálloda szobalánya avatta be, aki annak előtte egy tengeri matrózkocsmában teljesített szolgálatot. Ettől kezdve gyakorolta is a szerelmet, ahol csak lehetett. Padláson, pincében feldöntötte az álmos parasztlányokat,

³ Lásd például KOSZTOLÁNYI 1930a; KOSZTOLÁNYI 1930b; KOSZTOLÁNYI 1932.

mint a lisztes zsákokat. Lelkében azonban szűz maradt, mint a legtöbb tizennyolc éves fiú. (KOSZTOLÁNYI 2011, 382)⁴

Az első „igazi” csók története szintén e fejezethez köthető. Az ismerős történet szerint Esti egy csúf lánnyal és annak anyjával utazik a vonaton. A fiatalembernek sokkal jobban tetszik az anya, mint a lány. Egy váratlan pillanatban azonban megcsókolja – az anya helyett – a lány. Az életrajzi vonatkozást alátámasztandó Kosztolányi egyik nyilatkozatát idézem: „A csókról való legmélyebb élményemet a »Csók« című hosszabb elbeszélésemben irtam meg. Itt az elbeszélés hőst egy Olaszországba utazó huszéves költőt éjjel a vonaton, mikor alszik, orvul megcsókol egy csunya, vézna kislány, akit anyja éppen az elmeógyógyintézetbe szállít” (SZERZŐ NÉLKÜL 1932, 18).

Kosztolányi 1907-ben ismerkedett meg első nagyobb szerelmével, az akkor tizenhárom éves Lányi Hedviggel. Ebben az évben jelent meg első verseskötete, a *Négy fal között* is. Budapesten él – otthagyta a bölcsészkart, megjárta Bécset ösztöndíjjal –, és szerkesztőségekben dolgozik. A *Budapesti Naplónál* Ady után övé lett a versrovat, s egyre többen ismerik a nevét. A kis Heddát pedig – akit Fecskelánynak nevezett – néha hanyagolja. Nem utolsó sorban azért, mert párszor külföldre is el látogat. Egy ízben például a híres költővel, Rilkével akart találkozni Párizsban. A találkozás elmaradt, ám egy másik randevű létrejött. Csáth Géának írt, 1909. májusi leveléből a részletek is kiderülnek:

A Montmartre-on ültem, a Tabarin mulatóban. Egyedül és kétségbeesve. Nők táncoltak körülöttem. Paris legerősebb táncosnői. Az egyik, Mme Frou Frou nagyon megtetszett, és tüntetően tapsoltam neki. Tüntetően fixiroztam. A tánc végével a nő odajött és végigcipelt a tánc-

⁴ A szöveghelyre Józán Ildikó, a kézirat sajtó alá rendezője hívta föl figyelmem.

teremben. Egy keménykalappal a fejemen táncoltam vele. Abszintet kellett rendelnem. Reggelig mulattam. [...] Ez a szerelem. Parisba semmiért nem érdemes jönni, csak ezért. (KOSZTOLÁNYI 1998, 180–181)

A Fecskelánynak pedig így ír franciaországi útjáról: „Az aszfalton kis francia lányok tipegnek (apácákkal) a templomban. [...] Ezeknek csakugyan van miért imádkozniuk. Mit írnak még? Minden percem el van foglalva. Múzeum, könyvtár, színház, társaságok. [...] Csak te hiányzol” (KOSZTOLÁNYI 1998, 179).

Miután a kapcsolat Heddával megszakadt, Kosztolányi még sokáig sértve érezte magát.⁵ 1910 telén ismerkedett meg későbbi feleségével – Harmos Ilona színésznővel – a Vígsház egyik bemutatóján, ahol Karinthy is jelen volt. A házasság történetére rövid és vázlatos írásomban nem térek ki, helyette inkább olyan dokumentumokat mutatok be, melyek tovább árnyalják eddigi ismereteinket. Tudjuk, hogy az utolsó nagy szerelem Radákovich Mária volt, akinek visszaemlékezéseiből kiderül, miért szánta rá magát Kosztolányi a nősülésre. Egy hangfölvétel⁶ tanúsága szerint *Az esernyő* című novella szól erről az életrajzi epizódról:

Janka egyszer nálam felejtette az esernyőjét. [...] Mihelyt elváltam tőle, elfelejtettem, és ennek nagyon örültem. Ki emlékszik a bor ízére, a pezsgő zamatára és gyöngyére, melyet a tegnapi ebéden ivott? Nekem egyedül kell maradnom. [...] Vajon csakugyan egyedül vagyok-e? Itt van velem az esernyő. [...] Szeretem ezt a nőt? Már hogyne szeretném, az árgyélusát. Utálatosan szeretem. El fogom

⁵ Hedda alakjával kapcsolatban lásd még ARANY 2012.

⁶ „Nem szerette a feleségét tulajdonképpen soha. Ezt nem illik mondani. És... no hát akkor miért vetted el feleségül. Azt mondja, azért, hogy könnyebben megszabaduljak tőle. [...] olvassad el *Az esernyő* című novellámat, abban benne van az egész” (PIM Hangtára, K03009).

venni, mert ezeket a szegény Üllői úti lányokat, ezeket a szöske masamódokat és nyomdászlányokat nem lehet bohémul szeretni, egyszerre követelik tőlünk, amit a szeretőjüktől és a férjüktől követelnek. Inkább a munkafelosztás. Legyen más a szeretője, én – csikorgó foggal, bús undorral – a férje leszek. (KOSZTOLÁNYI 1965, 222–225)

A házasságot idealizálta a feleség Kosztolányi életéről írt könyvében (KOSZTOLÁNYINÉ 1938). Szegedy-Maszák Mihály a levelezésről szólván állítja, hogy a visszaemlékezések nem minden esetben tükrözik a valóságot

Ha egyszer megállapítható, hogy Kosztolányinak 1935 októberében feleségéhez írott sorai kétes hitelűek, mert ellentmondanak a Radákovich Máriához ezidőben írott és a mai napig eredeti formájukban megtalálható leveleknek, akkor nem lehet kizárni a lehetőséget, hogy az özvegynek kiváló nyelvérzéssel, hatásosan megírt könyve legalábbis elfogult, egyoldalú értelmezés, kísérlet arra, hogy eszményinek tüntessen föl egy családi életet, amely más, ténylegesen fennmaradt szövegek alapján meglehetősen szerencsétlennek mutatkozik. (SZEGEDY-MASZÁK 1998, 158)

Az együtt töltött évek alatt Kosztolányi folyamatosan járt örömlányokhoz is. Gyorsírásos naplójába pikáns részleteket jegyzett föl:

A Naphegyen fekszem, a lába felett a fűben. Úgy nézem combjait, mintha meg akarnám enni. [...] Falusi kurvák, piros-fehérben, sárga konttyal. A vendéggel nem szíves. Úgy látszik, mintha mindig kedve ellenére menne el a vendégekkel. Vidékiesen. A régi, nyájas pesti kurvák, akik oly jókedvűen, frissen szolgálták ki a vendégeket, égett kezük alatt a munka. (KOSZTOLÁNYI 1998, 835–836)

Amikor szerelmes lett Radákovich Máriába, már tudta, hogy rákos beteg. 1935 nyarán ismerkedtek össze, a visegrádi újságíró-üdülőben. Harmos Ilona is ott volt, látta, mi történik. Később Kosztolányi fölváltva jár az orvosokhoz és szerelméhez. A feleség pedig menti, ami menthető. Már az üdülőben elkezdet harcolni férjéért, ahogyan az Mária visszaemlékezéseiből kiderül:

lehetőleg külön voltam mindig mindenkitől. Csak akkor mentem a többiek közé, mikor ő megkért. Mikor megismertem, és mondta, hogy ne menjek. Szóval ne menjek föl a szobába, hanem maradjak lent este. [...] És az első este ő odaállt mellém, és... Én ültem és kézimunkáztam, és hallottam, hogy „Dezső menj lefeküdni”. Nagyon erős, nőies hang volt. És ő aztán kezet csókolt nekem, de csak nekem, és elment. És borzasztóan sajnáltam, mert megszegyénítette a felesége.⁷

Nem sokkal később Kosztolányiné megírta azt a levelét, amelyben megfenyegeti a szeretőt, férjét pedig „gyöngéjelle-műnek”, „súlyosan beteg és idegbetegnek”, valamint férfiatlan-nak bélyegzi.⁸ Radákovich Mária így meséli el a történeteket:

elolvastam, és eltéptem, és bedobtam a kályhába, és a szakácsnő az észrevette, közben szólt a telefon, és akkor mondtam, hogy most kaptam egy borzasztó levelet

⁷ PIM Hangtára, K03008.

⁸ „Maga szerencsétlen, tájékozatlan lúd, ha én magát még egyszer meglátom az erkélyen szenvelegni, ha maga még egyszer, csak egyetlen izenetet, levelet, apróhirdetést vagy csak jelt is ad vagy elfogad az én szerencsétlen, haláltól és öregségtől sajnos joggal rettegő, gyöngéjelle-mű uramtól, akkor én magát a nyílt utcán, a fia szeme láttára összeve-rem, mint egy haszontalan, rossz és ostoba dögöt. [...] az én uram, aki – sajnos – súlyosan beteg és idegbeteg, alig várja, hogy megszabaduljon magától. [...] uram nem tud titkot tartani, ahhoz nem eléggé férfias” (KOSZTOLÁNYI 1996, 1057).

a feleségedtől. Egy szörnyű levél, hogy öljem meg magamat, és az ő ura is, és szégyelljem magamat és az ő ura is szégyellje magát. [...] De a kályhában nem volt tűz. Fűtés csak a konyhában. A lány kivette, és azt mondja nekem Kosztolányi, hogy Mária azonnal próbáld meg, vedd ki, mert az valóok.⁹

1936 augusztusában Kosztolányi már olyan beteg, hogy csak gégemetszéssel tudják megmenteni az életét. Utolsó hónapjait az Új Szent János Kórházban tölti, és beszélgetőlapokon keresztül tartja a kapcsolatot környezetével. Mária nem látogatja meg. Az özvegy hagyatékában fennmaradt kéziratlapok egyikén sem szerepel a neve. Mindössze annyit tudunk – a kezelőorvos feleségének visszaemlékezéséből –, hogy névnapjára vörös rózsacsokrot küldetett neki Kosztolányi a kórházból.¹⁰ Füst Milánné pedig azt is említi, hogy a haldokló végrendelkezett: Mária leveleit vele együtt temessék el.¹¹

HIVATKOZÁSOK

ARANY Zsuzsanna (2012), „Csodálatos babák, játékok a nők”, Kalligram, 2012/7–8, 40–44.

IFJ. BRENNER József (CSÁTH Géza) (2006), *Napló (1900–1902)*, közreadja és az utószót írta DÉR Zoltán, Szabadka, Életjel.

FENYVES Ferenc (1938), *Mégegyszer elmondom... Fenyves Ferenc írásai*, Szabadka, Minerva.

KOSZTOLÁNYI Dezső (1930a), *Csók*, Nyugat, 1930/13, 11–31.

KOSZTOLÁNYI Dezső (1930b), *Csók*, *Napló*, 1930/284–292, 18–26.

KOSZTOLÁNYI Dezső (1932), *Csók*, *A Fény*, 1932/38, 1–11.

⁹ PIM Hangtára, K03008.

¹⁰ Bővebben lásd KOSZTOLÁNYI 2010, 575.

¹¹ „Mikor Dezső már beteg, komoly, nagyon beteg volt, akkor megkért engem, átadott nekem egy igen komoly, nagy csomagot. Mint egy kispárna, akkora volt a csomag, s azt kérte, hogy esküdjek meg, hogy ezt az ő koporsójába, az ő feje alá kell, hogy tegyem” (PIM Hangtára, K03009).

- KOSZTOLÁNYI Dezső (1965), *Az esernyő*, in Kosztolányi Dezső *elbeszélései*, szerk. Réz Pál, Budapest, Magyar Helikon.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1996), *Levelek – Naplók*, s. a. r. Réz Pál, Budapest, Osiris.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (2010), „*most elmondom, mint vesztem el*”. *Kosztolányi Dezső betegségének és halálának dokumentumai*, s. a. r. ARANY Zsuzsanna, Pozsony, Kalligram.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (2011), *Esti Kornél*, s. a. r. TÓTH-CZIFRA Júlia és VERES András, Pozsony, Kalligram.
- KOSZTOLÁNYI Dezsőné (1938), *Kosztolányi Dezső*, Budapest, Révai.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (1998), *Műfajok a kánon peremén. Levél és napló Kosztolányi életművében*, in *Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai.
- [SZERZŐ NÉLKÜL] (1932), *Csókankét*, Színházi Élet, 1932/20, 18.

KAPPANYOS ANDRÁS

Két Kosztolányi-bagatell

1. (trófea)

Az irodalmi modernséget tárgyalva Somlyó György – számos más érzékeny megfigyelése mellett – Kosztolányit is rajtakapja egy turpisságon (SOMLYÓ 1980, 172). Az *Ének a semmiről* második szakaszában felbukkan egy olyan rím, amelyet az olvasó túlonként ismerősnek találhat: tíz esztendővel korábban Tóth Árpád is felhasználta *Gyopár* című versében. Nem hétköznapi, szokványos asszonánchról van szó, hanem egy három szótagra kiterjedő, makulátlanul tiszta mozaikrímről: *erősebb–merő seb*. A rím értékét tovább növeli a két rímalkotó közötti sajátos szemantikai feszültség, hiszen aki (vagy ami) *merő seb*, az ezáltal éppen nem *erősebb* lesz, hanem gyengébb. Ha Jurij Lotman rímmeghatározását vesszük alapul, megállapíthatjuk, hogy valóban ritka, fejedelmi példány került a látókörünkbe (LOTMAN 1973, 135). Természetesen értelmetlenség volna itt rosszhiszemű plágiumot feltételezni – noha Somlyó ennek a lehetőségét is felveti –, sokkal valószínűbb magyarázat, hogy az olvasás egykori élménye homályos emlékké távolodott, és a rím saját ötletként, ártatlanul bukkant fel a tudat mélyéről.

Másfelől bármilyen „fejedelmi példány” egy rímpár, valódi értéke a kontextustól függ, amelyben felhasználják. Tekintsük meg a két, szóban forgó versszakot:

Bölcsebb lettem s erősebb,
De a szivem merő seb,
Csodákért vívni kár –
Már hetyke ölre véled
Nem szállok én ki, Élet,
Jobb, hagyjuk abba már!
(Gyopár, 1923)

Annál mi van, a semmi ősebb,
még énnekem is ismerősebb,
rossz sem lehet, mivel erősebb
és tartósabb is, mint az élet,
mely vérrel ázott és merő seb.
(Ének a semmiről, 1933)

Elképzelhető volna olyan értelmezés, amely Kosztolányi megoldását nem (mégoly akaratlan) plágiumnak, hanem *hommage*-nak tekintené a fiatalon elhunyt pályatárs emlékére. A két versszak között ugyanis nyilvánvaló a tematikai párhuzam: mindkettő létösszegző szituációból szól, mindkettő az életről elmélkedik – Tóth Árpád a nagybetűsről, Kosztolányi a kisbetűsről, de azért mégiscsak ugyanarról. Tóth Árpádnál az *Élettel* szemben álló alany a versbeszélő, egyfajta „meglett ember”, aki megszenvedett tapasztalatai alapján (amelyek megsebeztek és megerősítették), e ponton jut el a sztoikus rezignáció állapotába. Kosztolányinál a vers grammatikai alanya a cím ígéretéhez híven a *semmi* (szintén szigorúan kisbetűvel), és ezt méri össze az *élettel*. Míg Tóth Árpádnál az *én* marad alul az *Élettel* szemben, lemondva a további küzdelemről, addig Kosztolányinál az *élet* marad alul a *semmivel* szemben, és az eleve rezignált, a küzdelemről régen lemondott *én* csupán konstatálja ezt. Elemezhető volna tehát a két szakasz kapcsolata oly módon is, hogy Kosztolányi egy nagyobb ívű, mélyebb és eredetibb gondolatmenetbe illesztve mintegy „megmenti” Tóth Árpád „többre hivatott” ötletét. Kézenfekvő lenne azt mondani, hogy a „beemelő idézés” posztmodern gesztusát alkalmazza

(vö. KULCSÁR-SZABÓ 2011), csak hát ilyen gesztusokat már az antikvitásban is szívesen alkalmaztak, hogy Dante vagy Shakespeare hasonló eljárásait ne is említsük.

Miről van tehát szó: rosszhiszemű plágiumról, tudattalan „magáévá sajátításról”, tudatos *hommage*-ról, vagy ravasz intertextuális machinációról? Ama nem túl gyakori esetek egyikével állunk szemben, amikor az interpretáció gordiuszi csomóját egy szerény filológiai adat Nagy Sándor-i mozdulattal képes átvágni. Az *erősebb–merő seb* rímpár ugyanis valójában Kosztolányi leleménye, amely Tóth Árpád versénél már tizenhat évvel korábban felbukkant, Guy de Maupassant *A paraszt Vénusz* (*Vénus rustique*) című elbeszélő költeményének fordításában (MAUPASSANT 1907, 205). A történetben a talált kisleány ellenállhatatlanul vonzó fiatal nővé cseperedik, akiért életre-halálra megverekszenek az ifjak. Ő büszkén figyeli a harcot,

S aztán, felérohant a legerősebb,
Az arcza csupa vér volt és merő seb;
S a vén fa árnyán a gyepágyba háltak,
Szeretve egymást, mint két nagy vadállat!

Azt gondolhatnánk, hogy a megtalált rímtrófea kedvéért Kosztolányi itt a szokásosnál is nagyobb szabadságot vett, s messze elrugaszkodott az eredetitől. Azonban Maupassant versét felítve újabb meglepetés vár bennünket: a fordítás ezúttal csaknem szó szerinti. A kérdéses két sor így hangzik: „Or quand il n'en resta qu'un seul, le plus puissant, / Il s'élança vers elle, ivre et couvert de sang”. Ha csak a rímre koncentrálunk, Kosztolányi két módon tér el az eredetitől. Az egyik a gazdag, három szótagos, tiszta rím alkalmazása egy halvány asszonánc helyén; a másik az a szemantikai eltérés, hogy a francia verzió inkább azt sugallja, mintha a győztes fiút a többiek, a legyőzöttek vére borítaná, és nem a sajátja: az ő sérüléseire nincs utalás. A magyar rímpár két tagja, azaz a sebeztség és az erő közötti szemantikai feszültség az eredetiben nincs jelen, ez Kosztolányi implementációja.

Kosztolányi tehát ehhez a saját ríméhez fordul vissza negyedszázad távolából. Erre az ökonómiára számos példát találunk nála, az *erősebb–merő seb* rímpár esetében azonban több történik, mint ökonomikus reciklálás. Kosztolányi nemcsak magát a rímet ismétli meg, hanem – tartalmi parafrázisban – majdnem az egész második sort: „...csupa vér volt és merő seb” – „...vértől ázott és merő seb”. Az 1909-es fordításnál voltaképpen az történt, hogy a francia sor második felét – „couvert de sang” – kétszer fordította le: egyszer szó szerint (csupa vér volt), és egyszer szabadon (és merő seb). A kép így sötétebb és pesszimistább, mint Maupassant eredetije: Kosztolányi a győzelembe elválaszthatatlanul beleérti és belefoglalja a részleges vereséget. Számára ez alighanem esszenciális része az életnek, amelyet Tóth Árpád Ady nyomán nagybetűvel írt. Az *Ének a semmiről* erre a belátásra tekint vissza: az életnek arra a tulajdonságára, hogy ott a győzelem csupán a vereség részlegességét jelenti, s ha a legerősebbnek bizonyulunk, az nem jelent többet, mint hogy a többiek még nálunk is gyengébbek voltak. Ez a belátás – vagy legalábbis a nyelvi formája – már 1907-ben létrejött, csak akkor még nem állt mellette a *semmi*, az egyetlen abszolút a létezők között: a létezés hiánya.

2. (Osvát)

Kosztolányi két versben emlékezett meg Osvát Ernő haláláról. Az első, az *Osvát Ernő a halottaságyon* (1929) a közvetlen veszteségélmény éles fájdalmát rögzíti, a második, a *Szellemidézés a New York-kávéházban* (1934) a felkavart lélek csillapodását és a visszafordíthatatlan változás tudatos, belenyugvó megértését. Mindkettő a *Számadás* kötetben jelent meg. Ez a kétfázisú gyász nem példa nélküli, az egy évtizeddel korábbi tragédia esetében is hasonlót láthatunk (*Csáth Gézának* 1920; *Írás régi könyvben* 1921). A két Osvát-vers azonban sokkal érettebb, és a halált sokkal közelebről szemlélő költő alkotása.

Az első közülük kevesebbet említett és kevesebbet elemzett költemény, *blank verse* formájával némileg háttérbe húzódik a kicsiszoltabb, attraktívabb kései darabok között. A vers közvetlen és szenvtelen, riporter élménybeszámolóként indul, kifejezetten erre utaló műfaji jegyekkel, szabatos részletekkel:

[...] amikor a kórházi ágyon
mezítelen, sovány testét övig
a szolgálta föltakarta lassan. [...]
[...]
Még csöppeket sírt a tapasz alatt is.
Egy falikarra nézett a szeme
stb.

A szolgálta személytelen jelenléte végképp kizárja az intimitást és az érzelmességet. A vers beszélője „szemrebbenés nélkül és komolyan” figyel, és még ez a szenvtelenség is főhajtás az elhunyt előtt: „mint a tanítvány, ahogy ő szerette”.

A szenvtelen megfigyelő pozíciója mindig is vonzotta Kosztolányit, ez bizonyos tekintetben személyisége és pályája egyik vezérelvének tekinthető, s talán a gyerekkorig visszavezethető: erről tanúskodik a „*Petőfi-könyvtár*” története is, amikor a nyolcéves kislány az iskolatársaival (a valóságban nyilván unokatestvéreivel, a Brenner-fivérekkel) közösen alapított kölcsönkönyvtárból épp a szembetegségekről szóló illusztrált munkát viszi haza elsőként, s ettől persze rémálmai támadnak (Kosztolányi 1975). A *Számadás* keletkezése idején tudatosan építi ezt a pozíciót, mint például a *Ha negyvenéves...* (1929) című versben: „Még bús se vagy. Csak józan és figyelmes. / Majdnem nyugodt.” És természetesen az sem először történik meg vele, hogy ezt a szemlélődő magatartást egy barát holtteste fölött kell gyakorolnia – lásd például a *Tóth Árpád halotti maszkja* című verset (1928).

Az Osvát-vers különlegessége abban áll, hogy a vers önnön tervének megghiúsulását viszi színre: annak beismerését, hogy a szenvtelen, megfigyelői távolságtartás nem tartható fenn,

hogy a veszteség a megfigyelői státuszba, a megfigyelő személyiségébe is belemar: nem maradhat kívülálló, a végleges elszakadás fájdalma a maga teljességében át kell élnie, és ez nem hasonlítható másához – bármilyen szentimentálisan hangozzék is –, mint az önnön ellentétébe fordult szülési fájdalomhoz. Ilyen megrögzített kudarcra kevés példát ismerünk, a legkézenfekvőbb talán Arany 1866-os *Juliska emlékezete* című, nagy lélegzetvétellel induló, de négy sor után megszakadó (a leányt és halálát közvetlenül nem is említő) töredéke, amely alá odaírta: „Nagyon fáj! nem megy!”

Kosztolányi hasonló korlátba ütközik: amit megragadni próbál, az túlságosan égető és felkavaró ahhoz, hogy az előre elgondolt formába lehessen kényszeríteni. Arany ki is esik a párrimes felező tizenkettes és a hazafias pátosz modalitásából, félbehagyja a verset. Kosztolányi azonban a rímtelen jambussal kezelhetőbb, nagyobb zaklatottságot, szélesebb érzelmi amplitúdót elbíró külső formát választott: ő csak a szenvedő megfigyelő pozícióját veszíti el, pontosabban egy ponton önnön feldúltsága, formába nem szorítható fájdalom lesz a megfigyelés tárgya, de a külső forma medre ezt még képes befogadni, a saját tervének kudarcát megrögzítő vers kiteljesedhet, elérkezhet a konklúzióig.

A másik, sokkal ismertebb, öt évvel későbbi Osvát-vers már nem mutat ilyen viharokat, a szonettforma zártsága nem is adna teret ilyesminek. Ezúttal csak a záró sorra, különösen az abban szereplő két jelzőre vetünk egy közeli pillantást: „vezérkedő, roppant szemüved”.

A *vezérkedő* jelző kapcsán érdemes elgondolni, milyen lehetetlen helyzetbe hozná ez a szó a vers fordítóját. A gyakorító képzőnek az az implikációja könnyen átvihető, hogy az alany ezt a tevékenységet aktívan gyakorolja: a Google fordító az indoeurópai nyelvekre az *active control* különféle megfelelőit javasolja. A másik implikációt azonban lényegében lehetetlen megragadni: azt, hogy a vezérséget gyakorló alanynak ez nem szubsztanciális tulajdonsága, csupán vállalt és felvett szerepe: aki okoskodik, az éppen nem okos, aki bátorodik, az koránt-

sem bátor, aki pedig vagánykodik, az messze van az igazi vagányságtól. A magyar igeragozási paradigma az ambiguitás lefordíthatatlan eszközét adja a költő kezébe: a *vezérkedő*t érthetjük *vezérlő*nek is, de az önjelölt, szerepet játszó, *állítólagos* vezér megjelölésének is.

Ez a finom jelzés az Osvát – illetve visszatérő szelleme – iránti tisztelet ambivalenciáját sejteti. És ha az első jelző poliszemiáját valaki erőszakolt magyarázatnak érezné, azt a második jelző által hordozott funkcionális homonímia bizonyára meggyőzi. Egy szemüveg ugyanis nyilvánvalóan nemcsak a „hatalmas”, „irdatlan nagy” értelemben lehet *roppant*, hanem a „megrepedt”, „eltört” értelemben is. Azért nevezhetjük ezt funkcionális homonímiának, mert bár a szó két értelme közötti etimológiai kapcsolat nyilvánvaló, ennek szemléleti háttérét nyelvérzékünk nem képes belátni. (A TESZ feltételelesen valamilyen katonai használatra vezeti vissza az összefüggést, de okfejtése homályos.) Kosztolányi tehát a vezéri szerepre hivatott, szellemletében irdatlan méretűvé nőtt szemüveg (tehát metonimikusan: *tekintet, figyelem*) mellé odaállítja az önjelölt, szerepet játszó, egy elmúlt korszakot képviselő vezér, és az elmúlásban összeroppant, megrokkadt értékrendje képét is.

Az új *Ulysses*-fordításban egy aprócska nyelvi emlékmű idézi fel ezt helyet. A nyolcadik fejezetben Bloom a sajt nagyságáról elmélkedik: „A sajt mindent emészt, kivéve a sajtot.” Majd hozzáteszi: „Mitycheese.” (JOYCE 1986, 141). Ezt kiejtve, ebben a kontextusban mindenki „mightycheese-nek”, „hatalmas sajt-nak” értené, de a használt írásmód arra utal, hogy kártevők által elpusztított sajtról van szó, amelyet „hatalmassága” ellenére valaki (az enyészet) mégis megemészt. Természetesen adódott, hogy Bloom gondolatfolyamában itt „Ő roppant sajt!” szerepeljen (JOYCE 2012, 169). És ha valaki netán profánnak érezné ezt a főhajtást, azt kellő tisztelettel a *Halotti beszéd*nek ahhoz a sorához irányítjuk, ahol a sajt megkívánása épp az egyén egyediségének és megismételhetetlenségének sarokkövévé válik: „Édes fiacskám, egy kis sajtot ennék”. A két író nyilván egymástól függetlenül jutott a *roppant sajt* e képzetéhez, de az

intertextualitás univerzumában – kis segítséggel – miért ne találkozhathatnának.

HIVATKOZÁSOK

James JOYCE (1986), *Ulysses*, London, Penguin.

James JOYCE (2012), *Ulysses*, ford. GULA Mariann, KAPPANYOS András,

KISS Gábor Zoltán és SZOLLÁTH Dávid, Budapest, Európa.

KOSZTOLÁNYI Dezső (1975), „Petőfi-könyvtár”, in *Hét kövér esztendő*, szerk. RÉZ Pál, Budapest, Szépirodalmi, 426–432.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán (2011), *Idézet vége (Intertextualitás-fogalmak a magyar irodalomkritikában 1981 és 2007 körül)*, Alföld, 2011/7, 69–83.

Jurij M. LOTMAN (1973), *Szöveg, modell, típus*, Budapest, Gondolat.

Guy de MAUPASSANT (1907), *A paraszt Vénusz*, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, Hét, 1907/13–14–15, 203–206; 225–227; 243–244.

SOMLYÓ György (1980), *Philoktétész sebe: Bevezetés a modern költészetbe*, Budapest, Gondolat.

„NYELVEK JÁTÉKA”

EISEMANN GYÖRGY

A *Tristan* és fordítása

Thomas Mann terjedelmes elbeszélésének nyolcadik fejezete szól Richard Wagner zenedrámájának – partitúrájának vagy átiratának – zongorán történő előadásáról. Az elbeszélés címe mellőzi a sokszor földolgozott legenda Izoldájának nevét, miközben a művet a női főszereplő adja elő, a hangszeren játszani nem tudó férfi kérésére. A fonséges szerelmi téma mélységes iróniával övezett újramondása igen összetett eljárásokkal él: a művészeti ágak nyelvi és képzeletbeli együttműködésére épít, újrakölti a szövegek könyv jellegzetes fordulatait, miközben a zongorajáték stílusára, meghallgatásának jelenlét-tapasztalatára is kitér. Az először 1903-ban közölt elbeszélést (MANN 1971) Kosztolányi Dezső ültette át magyar nyelvre 1912-ben (MANN 1968, 233–276). Egybevetésük kevésbé a fordítás értékelését, inkább a két szöveg összehasonlító értelmezését célozza.

Az ismert dallamoknak, köztük a *Liebestod* motívumának fölidezéséhez Friedrich Nietzsche kérdése csatlakoztatható: az igazi zenészek „el tudnak-e képzelni olyan embert, aki a szöveg és a színpadkép segítségével nélkül, pusztán hatalmas szimfonikus tételként képes lenne magába fogadni a *Trisztán és Izolda* harmadik felvonását anélkül, hogy a felszárnyaló, a zenének kitárlukozó lélek görcsös feszültsége el ne akassza lélegzetét? [...] ha az ilyen mű megalkotható és mégsem roppantja össze alkotóját – az ilyen ellentmondásra hol a megoldás” (NIETZSCHE 1986, 174)? A tragédia születésének közismert válasza szerint a dio-

nüszoszi mámor mindent szétbontó szenvedélyét az apollóni megtévesztés csillapíthatja. Aligha kétséges, Thomas Mann alkotása e szövetséget jórészt a tragikum és az ironia kettősségévé formálva beszéli el. A haldokló, szépséges Gabriella Eckhof-Klöterjahn egy bömbölő, falánk kiseded édesanyja, míg Detlev Spinell egy túlstilizált szecessziós regény írója, és csak azért lakik az *Einfried* nevű szanatóriumban, mert szüksége van az empir környezetre (vö. YOUNG, 1975). S a Trisztán-zenét megidéző szöveg ilyen keretben játssza össze a hangzás „dionüszoszi” éjszakáját az esztéta színrevitel „apollóni” napvilágával.

A wagneri zene fölcsendülését nem előzi meg címének bejelentése, szemben a korábban játszott két Chopin–nocturne-nel. Egyedül Spinell sokat sejtető lelkesültsége utal a kotta tartalmára. „– Nem lehetséges!... Nem igaz!... – mondta. – És mégsem csalatkozom!... Tudja, mi ez?... Tudja, mit tartok a kezemben?... – Mit? – kérdezte az asszony. Némán mutatta neki a címlapot. Halottfehér volt, leengedte a könyvet, és reszkető ajakkal nézett rá.” A cím kimondatlan, szájra nem veendő, csak látható és tapintható, megmutatható és elolvasható. Sajátos megosztása ez az érzékelés közegeinek. Az anyagi hordozót, a „dolgot” Spinell megbűvölten bámulja és önfeledten tapintja. „Egyszer valami érthetetlen hang tört ki a torkából, és nagy fehér kezei szenvedélyesen kaparásztak az egyik elrongyolódott füzetén.” S mivel beszéde „érthetetlen”, a „kaparászás” azt a látszatot keltheti, mintha érintő ismerkedése kívül esne a nyelven – egy múlt nélküli kapcsolatba lépve a tapintás kizárólagosan jelenbéli érzékelésmódjával. De a följegyzés csodálatának oka a följegyzett szellem csodálata, ezért itt a visszájára fordul a merőben esz-köriorientált művelődéstudomány ábrándja. E szellem ugyanis nem üzetik ki a közlés anyagából, ellenkezőleg, mintegy beléje költözik, sőt éppen úgy föltétlennek tekinti magát, mint a kizárólagos anyagelvűség. Mondani se kell, Spinell kezei tudták, mit tartalmaznak a kottalapok – miként Nietzsche fogalmazta meg hozzáállását úgy, hogy ő csak kesztyűs kézzel nyúl a *Trisztán* partitúrájához. A rajongó férfi könyörög az asszonynak, ne hagyja holtában a szépséget, mely „ujjai alatt hangossá válhat-

nék.” A Chopin-nocturne előadása közben kiderül, Gabriella „billentése kemény volt, de azért mégis lágy. Ujjai alatt minden édességét kilehelte a haldokló melódia, s alakját tétova gráciával lebegték körül a cifrázatok.” S a kezek beszédesen különböző esztétikáját – Spinell tapintásának és Gabriella billentésének jellemzését – követően hangzik fel a zenemű, egy „középszerű” zongorán. A szövegrész számít az olvasó emlékezetére, folyvást utal az ismert fejleményekre, főként a melodikára és a hangszerelés megoldásaira. Voltaképpen nem is a zongorázás hallható ki belőle, inkább a zenekari játék és az énekszó.

A híd, melyen a dallamok a memóriából belépnek a mondás közegébe, a hanglejtés: a kérdés és a felelet egymásutánjának metaforikája. A vágy hangja „szomorú kérdésként zokogott fel”, melyre világos és törékeny „felelet” érkezett. Majd a szerelmi motívum „a tompított, csodálatos sforzatóval” tört fölfelé, „elbűvölten édes kuszaságban erőlködve kapaszkodott mindig magasabbra, majd eloldódva hanyatlott vissza, s aztán a nehéz, fájó gyönyör mély énekével léptek fel a csellók, és átvették a dallamot...” Mivel e szavak művészi élményekre vonatkoznak, hatásuk eszerint érvényesül másként, mint a fiktív, „nem hallott” zeneművéké, bár belső hallásra mindkét esetben szükség van (SZEGEDY-MASZÁK 2000, 118). Az elgondolás, miszerint a romantikus elbeszélés „minden könyvtechnikai kérdést képteknikaiba vezet át” (KITTLER 2005, 115), kiegészíthető azzal, hogy persze hangtechnikaiba is. Az olvasó annyiban bizonyulhat társalkotónak, amennyiben együttműködik a társművészeti kitekin-téssel, noha ezzel át is engedi magát e távlat vonzásának. A zenei emlékek mozgósítása Frau Klöterjahn előadásához hasonlítható, aki „pontosan, alázatosan játszott [...], mint a pap, aki az Úr szent testét feje fölé emeli.” De ami az esztézi passzivitását jelenthetné, annak mélyéről törhet fel a másban-vonzóban részesülés önkívülete. S hogy az olvasó ne feledkezzen meg mindennek ironikus kifordításáról sem, arra a halálosan unatkozó – és görcsöktől féltő – Spatz tanácsosné groteszk menekülése figyelmeztet.

A hangtechnika ezután módszert vált, nyelvezete a romantikus költészet akusztikáját eleveníti fel – a szövegkönyv

alapján. „A távolból kúrthang hallatszott. Vagy lombsusogás volt csak? Lágú csermely csobogása?” E kissé megkopottnak ható motívumok a kérdező újrajátszással lépnek túl a közhelyes ismételten. S a folytatás egyre szorosabban imitálja az énekelt szólamok stílusát, nyelvi fordulatait, trópusait: Wagner alkotásának szépirodalmi rétegét (V. SZABÓ 1996, 183). A szereplők megnevezése pedig azonosítja immár a művet, miközben az átköltött mondatok természetesen zenei hangzásvilágukat is magukkal hozzák.

A vendégzavak színpadi közegükre, énekelt eredetükre utalnak: az előadás földidézése annak saját nyelvén történik meg. De míg a zenedráma előadásakor a partitúra és a szövegkönyv szólamai színre kerülnek, addig az elbeszélés természetesen az olvasó fantáziájára hagyatkozik (vö. EMING és RASMUSSEN–STARKEY 2012). A „földöntúli egyesülés dús és telhetetlen ujjongására” mint színpadi *történetekre*, azok *elképzelésére* irányulnak a költői nyelv hallási és látomásos ajánlatai. A szöveg így teszi a képzelőerő tárgyává – s egyúttal szövetségesévé – önnön mediális ellentétét, a cselekmény performativitását. A képzelőerő és a performativitás – gyakorlatilag vagylagos – közegeinek-műveleteinek összjátéka válhat ki ekkor különleges hatást az olvasóban. Azzal együtt, hogy a földidézett színpadi szavakról váratlanul kiderül, az egyik szereplőtől, Spinelltől hangzottak el, holott addig az elbeszélő megnyilatkozásainak tűntek. A fókuszáció távlatai a továbbiakban méginkább egybeolvadnak, s Gabriella közbeszólását követően úgy szövődik tovább a zenedráma cselekményének és értelmezésének a fonala, hogy kevésbé különíthetők el benne nézőpontok és beszédhelyzetek. S a szövegkönyv költőiségéhez szakszavak társulnak, így a belső hallás egyszerre mozgósíthatja a zene érzéki varázsát és annak esztétikailag már elsajátított felfogását-magyarázatát. „Ó, ritmusok megfoghatatlan vihara! Ó, metafizikai megismerés kromatikusan felrakétázó bűvölete!” Az elbeszélő és a földidézett wagneri szereplők nézőpontjának összeolvadása vagy párbeszédbe kerülése által a zenedráma szereplői háttérbe szorítják Gabriella Klöterjahn és Detlev Spinell duettjét. Az el-

beszélő úgy szólítja meg a zenei „misztériumot” és annak operai hőseit, ahogy ők egymást. „Édes éjszaka! Örök szerelmes éj! Ó, boldogság mindent átfogó birodalma! Aki téged megsejt, csak fájdalmasan riad a kopár napra! Űzd el a fájdalmat, szelíd halál! [...] Te vagy Izolda, én Trisztán, de már nem is Trisztán, nem is Izolda...”

Azonban ezúttal sem marad el a tematikus ellentétezés: a tizenkilenc gyermeke születésétől esztétikailag veszített Höhlenrauchné vonul át a szobán. Majd a fáradt Gabriella eljártssza a zárójelenezt, Izolda halálát, mely mintegy rárajzolódik előadójának alakjára. A fiatalasszony arca kezdi magán viselni a haldoklás jeleit, miközben „munkálkodó kezei alatt” egyre tornyosul a dallam, míg le nem zárja a „kegyetlen pianissimo”: a „beteljesedés áradatának” kábitó harsogását a vágmotívum lecsengése.

Az elbeszélés tragikus és komikus („burleszk”) mozzanatai ugyanakkor nem gyengítik egymás hatását. Annyiban viszonylagosak, amennyiben egyikük sem lehet kizárólagos jelentőségű – egyaránt az emberi létezés lényegi velejáróinak mutatkoznak. Spinell szépelgését vagy Klöterjahn gyakorlatiasságát sem szerencsés egyértelműen – lélektani vagy erkölcsi fölénnyel – megítélni (vö. SZENDI 1996, 120–123), ez az iróniával sem egyeztethető össze. Az irónia érvényesülése egyébként sem oltja ki a szenvedély halálba áramló fönségét. Hasonlóan az elbeszélés magyar fordítójának látásmódjához, akinek műveiben szintén gyakran vált a komikus tragikusba és viszont anélkül, hogy állapotaik sajátosságai csorbát szenvedne. Kosztolányi Dezső magyar szövege szintén apollónian plasztikus nyelvhasználatával beszél a dionüszoszi éjszakáról, a szerelmi mámorról, a létformák kitarukodásáról és összeolvadásáról. A látványok romantikus festőiségétől és impresszionista árnyalásától a zeneiség szimbolista-szeccsessziós sugalmazásáig terjed ezúttal a „műfordító feladata”. Dióhéjban elmondható, Kosztolányi formaérzéke mindenütt elegáns egyensúlyban tartja a stílári energiákat. Ha olykor – a német forráshoz képest – vélhetőleg kileng a mérleg nyelve, az is a legjobb kifejezésre találás modern-átköltő eszményének igényességével magyarázható. Hiba

lenne az eredeti szöveg alakításait feltétlen mércének tekinteni, de néhány eset kiemelése az említett poétikai vonásokat is példázhatja.

A zongorázás a következőképp kezdődik. „Das Sehnsuchtsmotiv, eine einsame und irrende Stimme in der Nacht, ließ seine bange Frage vernehmen.” E mondat Kosztolányinál patetikusabb megfogalmazást nyer: „A vágy motívuma, a magányos éjszakába bolygó hang, szomorú kérdésként zokogott fel.” A beteg Höhlenrauchné állapotának jellemzése szintén erőteljesebb, jóval érdekesebb magyarul („...keines Gedankens mehr fähig war” – „meghülyült”). A fejezet végén fordított a helyzet, a szuggesztív hiányos mondatot („Tiefe Stille.”) a magyar változat teljessé szabályozza („Mély csend lett.”). A német szövegben Gabriele „spielte Isoldens Liebestod”, magyarul kissé tompító kihagyással: játszani kezdte „Izolda halálát”. Brangäne „sötét énekének” megnevezése szintén rövidít („zu Brangänens dunklem Habet-Acht-Gesange”).

Figyelemre méltó a magyar változat eltérése a szereplői és elbeszélői nézőpontok egymásba oladásának említett helyén. Németül az Izolda iránti szerelem „közös” érzetét a két egyes számú birtokos névmás mellérendelése jelöli, ezeket magyarul a többes számú névmás fogja össze („Die Liebe deiner und meiner Isolde?” – „A mi Izoldánk szerelme?”). E bekezdés tartalmazza a legmerészebb módosítást: a halál és az élet szavainak felcserélését. „Durch ein süßes Und verknüpfte sie beide die Liebe... zerriß es den Tod, wie anders, als mit des einen eigenem Leben, wäre dem anderen der Tod gegeben?” – „Egy édes kötőszóval, egy és-sel összekötötte őket a szerelem... széttephette-e ezt a halál másként, mint azáltal, hogy az egyik élete a másik élete volt?” A megoldást a megfeleltetések szigorú híve sem kifogásolhatja nagyon, mivel „megragadja” a mondat jelentését. De Thomas Mann szövegében az összefonódás mégis a halál átadásaként fogalmazódik meg.

Az elbeszélés hatástörténetét és fogadtatását természetesen a Wagner-életmű sokaknál olyannyira változó előjelű értékelése is befolyásolta (GEERDTS 1966, 190–206). Thomas Mann

maga többször nyilatkozott arról, hogy kezdeti rajongása az évek során mérséklődött (MANN 1963) – bár idegen maradt tőle a nietzschei pálfordulás. Éppen a nietzschei korszerűtlenség-fogalom mentén számol be Wilhelm Furtwängler a maga fordított útjáról. A karmester előbb azért bírálta a wagneri művészetet, amiért Spinell csodálta, nevezetesen hogy a zenei anyag rovására eluralkodott volna benne az eszmeiség. Bár az anyag és a forma egybeesésének híve volt, nem fogadta el a schopenhaueri esztétikát sem, melyre egyébként az elbeszélésben Klöterjahnné kérdezett (mit jelent: „csak akkor vagyok én magam a világ?” – vö. KLUGKIST 1995). Furtwängler a negyvenes évektől már Wagner sokoldalúságát és egyetemességét méltatta, a legnagyobbak jellemzőjének tartván ama „korszerűtlenséget”, mely szerinte mindig is jelen volt a romantikus zenekultúrában Mendelsohntól Brahmsn át Brucknerig (FURTWÄNGLER 2002).

Mind Wagner, mind pedig Thomas Mann és Kosztolányi Dezső műveinek befogadástörténete szembenézett értelmezésüknek – kánonuknak – a korszerűség jegyében támadó nehézségeivel-megrázkódtatásaival. A *Tristan* című elbeszélés és fordítása maga is tekinthető a korszerűtlenség látszatát áttörő jelentőség megnyilvánulásának. Mindegyikük túllép azon a felületes ízlésformán, melynek talmi példázatossága olykor Wagner színpadát is előnti, s melynek „korszerűsége” csak annyit képes felfogni az ott fölcsendülő zenéből, amennyit Patikárius Jancsi *A bolygó Hollandiából* Kosztolányi regényében. A két világ távolsága feltűnő (SZEGEDY-MASZÁK 2010, 294), míg Thomas Mann alkotása és magyar fordítása – a szövegek elbeszélőjével és két főszereplőjével együtt – a nyelvek, a közegek és a műformák sokat mondó párbeszédébe lépett.

HIVATKOZÁSOK

Jutta EMING, Ann Marie RASMUSSEN és Kathryn STARKEY (2012), *Visuality and Materiality in the Story of Tristan and Isolde*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press.

- Wilhelm FURTWÄNGLER (2002), *Zene és szó. Zenei és esztétikai írások*, ford. ARADI László, Budapest, Q.E.D.
- Hans-Jürgen GEERDTS (1966), Thomas Manns „Tristan” in der literarischen Tradition, in Georg WENZEL, (szerk.) *Betrachtungen und Überblicke. Zum Werk Thomas Manns*, Berlin und Weimar, Aufbau, 190–206.
- Friedrich KITTLER (2005), *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Budapest, Magyar Műhely–Ráció.
- Thomas KLUGKIST (1995), *Glühende Konstruktion. Thomas Manns Tristan und das „Dreigestirn” Schopenhauer, Nietzsche und Wagner*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Thomas MANN (1963), *Wagner und unsere Zeit. Aufsätze, Betrachtungen. Briefe*, Frankfurt am Main, S. Fischer.
- Thomas MANN (1968), *Trisztán*, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, in *Thomas Mann művei 2. Elbeszélések, Fiorenza*, Budapest, Magyar Helikon, 233–276.
- Thomas MANN (1971), *Tristan*, (szerk.) Ulrich DITTMANN, Stuttgart, Reclam.
- Friedrich NIETZSCHE (1986), *A tragédia születése avagy görögség és peszimizmus*, ford. KERTÉSZ Imre, Budapest, Európa.
- V. SZABÓ László (1996), *Von Mythos zu Ironie und Humor in Thomas Manns Tristan*, Jahrbuch der ungarischen Germanistik, 181–191.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2000), *Nem hallott dallamok és nem látott festmények. Társművészetek a romantikus szépprózában*, Literatura, 118–132.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2010), *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram.
- SZENDI Zoltán (1996), *Lélek és kép. Világkép és kompozíció Thomas Mann kisepikájában*, Pécs, Pannónia Könyvek.
- Frank W. YOUNG (1975), *Montage and motif in Thomas Mann's Tristan*, Bonn, Bouvier.

KALMÁR ÉVA

Hogyan lehet kínai verset fordítani?

*Nyugati versfordítási hagyományok
és Kosztolányi kínai versei*

Egy kínai vers magyarra átültetése tulajdonképpen csak sajátos megnyilvánulása annak a törekvésnek, hogy tőlünk idegent – helyileg vagy időben távolít – ismerjünk meg.

(Szegedy-Maszák Mihály)

Ha Illyésnek azt a megjegyzését, amelyet Kosztolányi Dezső *Idegen költők* című antológiájához írott előszavában ejtett,¹ nem úgy értelmezzük, hogy Illyés Kosztolányi által kitalált költőket gyanított a távol-keleti költők neve mögött, hanem úgy, hogy Kosztolányi saját költői természetét oltotta be e versekbe, akkor Illyésnek tulajdonképpen igaza van. Mert a fordításba minden költő a saját természetét is belelopja, vagy saját személyiségén szűri át, amit fordít – ez nem is lehet másképpen.

¹ „Az olvasó különös nevű kínai és japán költőkkel fog e kötetben találkozni. Nem tudjuk s – nyelvismeretünk fogyatékosága következtében – valószínűleg sosem fogjuk megtudni, hogy ha közelebbről arcukba néznénk e kitűnő és ünnepélyes költőknek, egyik-másik szeméből vajjon nem a »Zsivajgó természet« szerzőjének élénk tekintete csillogna-e felénk” (KOSZTOLÁNYI 1942, 8).

Mondhatjuk, hogy a címben feltett kérdés bizonyos szempontból idejétmúlt, mivel manapság nem nagyon akad költő, aki idejét olyan hiábavaló erőfeszítéssel töltené, mint a kínai (klasszikus vagy modern) költemények magyarra fordítása. Az európai kultúrában azonban több évszázados hagyománya van a kínai költészet átültetésének, s e hagyomány mindig is meglehetősen eltért attól, ahogyan európai költők egymás verseit egymás nyelvére fordították. A különböző felfogások számbavétele érdekes tanulságokkal szolgálhat a versfordítás elveit illetően, és nevezetesen annak megítélésében is, hogy miként értékelhetjük Kosztolányi kínai versfordításait.

A kínai költészet rendkívüli gazdagságát, finomságait és különös jelentőségét a kínai műveltségen belül már korai utazók és misszionáriusok is felfedezték és leírták. Minden bizonnyal az első kínai versfordítások a *Dalok Könyvének* (*Si King*) darabjai, melyeket Prémare atya fordított franciára, és Jean-Baptiste du Halde 1736-ban kiadott Kína leírásának (*Description historique, chronologique, politique et philosophique de L'Empire de la Chine et de la Tatarie chinoise*) második kötetében jelentek meg. E mű nagy sikerét bizonyítja, hogy pár éven belül angolra, németre és oroszra is lefordították egyes részeit, a 18. század nagy Kína-rajongási hulláma idején belőle merítették az emberek a kínai birodalomra vonatkozó ismereteiket, a versfordítások azonban meglehetősen visszhangtalanok maradtak. Költői igénytel tulajdonképpen csak a 19. század elején kezdtek kínai költeményeket fordítani. Gu Zhenxiang professzor, aki több tanulmányt szentelt a kínai költészet német nyelvű interpretációjának, Goethe *Chinesisch-deutsche Jahres- und Tageszeiten* című ciklusát (*Ueber Kunst und Alterthum*, 1827) tartja a kínai versek első jelentős német fordításának, és kimutatja, hogy Goethe Peter Perring Thoms angol versgyűjteménye alapján (THOMS 1824) klasszikus költeményeket költött át németre (GU 1997, 247). Goethe e verseket mint saját szerzeményeit adta közre, nem fordításnak tekintette őket, hanem a kínai költemények ihlette eredeti versnek. Goethe kínai átköltései a mai értelemben nem is tekinthetők fordításnak, de hogy mindjárt elébe vágjak

mondandóm lényegének, a fenti tanulmány szerzője megjegyzi: Goethe „kínai verseit” a 20. század második felében is felvették különböző tematikus vagy kínai költészetet bemutató antológiákba (GU 1997, 247, n. 10). Ez a tény egyrészt magyarázható Goethe költőfejedelem mivoltával, másrészt viszont azzal, hogy e költemények a német líra szempontjából figyelemreméltóak. (De ki ismeri már Thoms angol nyelvű kötetét?)

A magyar irodalomban is számon tartunk hasonló, kínai irodalom ihlette korai verseket: Arany János *Chinai dalok* címen közreadott egy románcot (*A szép horgany tű*), egy ballada-szerű költeményt (*A tör*) és egy verses-párbeszédese jelenetet (*Wangné asszony*) saját versei között a következő megjegyzéssel: „(angolból.) Kiírtam »Journal of the North-China Branch of the Royal Asiatic Society for 1871 E 1872« George Carter Stent értekezéséből: Chinese Lyrics (mely különben semmit sem ér)” (ARANY é. n., 518–524). A hivatkozás valóságos, G. C. Stent közli az eredeti kínai szöveget és a három költemény dallamát is, lektórázva. Innen tudható, hogy az első költemény címe az eredetiben *A szép jáde tű* (kínaiul: *Yumeizhen*, egy ősi melódia címe, amelyre számtalan szöveget költöttek az évszázadok során). Arany nyilván úgy vélte, hogy egy népdalnak magyarul kell érthetőnek lennie, ezért a *jáde tűt horgany* türe cserélte. A vers maga tökéletesen visszaadja a kínai rejtett értelmét is, bár ha szavankénti megfelelést kérnénk számon, találnánk még pontatlanságokat. Nem véletlen tehát, hogy a tudós szerkesztők a kínai költészet mindmáig egyetlen teljességre törekvő, átfogó magyar nyelvű antológiájába felvették Arany mindhárom fordítását (CSONGOR és TÖKEI 1967, 566–571).

A kínai költészet európai nyelvű fordításainak két vonulata van: a kínaiul tudó szakemberek által szerkesztett és/vagy fordított hosszabb vagy rövidebb korszakot áttekintő, avagy egy-egy költő életművét bemutató versgyűjtemények, valamint a kínai költészetből ihletet merítő, mások fordítására támaszkodó poéták fordításai vagy inkább átköltései.²

² Viszonylag részletes áttekintés olvasható a kínai költészet korai európai

Amikor a *Dalok Könyvének* az első teljes fordítása elkészült (F. RÜCKERT: *Schi-king. Chinesische Liederbuch*, 1833), még a versek egzotikumát hangsúlyozták, de a korabeli német dalok stílusához közelítették a fordítások. A kínaiul tudó, a kínai kultúrában jártas szakemberek által megverselt más költemények a forrásnyelvet tekintették elsődlegesnek, az eredeti versek *tartalmát* akarták visszaadni, a formai jegyekkel, a „vers lelkével” kevesebbet törődtek. E korai fordítások rendszerint ismerterjesztő célzattal készültek. Sokszor egyenesen tankönyvként (is) használták őket, mint például Seraphin Couvreur valamivel későbbi (1896), háromnyelvű – francia–latin–kínai – *Si King* fordítását (QIAN 2007, 6).

Az első olyan versgyűjtemény, amelynek óriási sikere volt Európa-szerte Judith Walter *Le livre de jade* című kötete 1867-ből (WALTER 1867).³ Théophile Gautier lánya, Judith, amikor e kötetet fordította, éppen csak tanult kínaiul, a versek válogatásában kínai tanára: Tin-Tun-Lin⁴ segített neki, mint ahogyan a versek értelmezésében is, de e fordítások nagyon távol álltak az eredetitől, illetve más, korábbi francia fordításból merítettek, némely költeményeket pedig „kínai stílusban” maga Judith vagy a tanára szerzett és tulajdonított híres vagy föllehetetlen kínai költőknek (STOCÈS 2006, 344). Mindazonáltal ez a verseskötet olyan nagy hatást gyakorolt a kínai költészetről Európában kialakult képre, hogy ebből a szempontból a *Le livre de jade* semmiképp sem érdektelen: lefordították olaszra, a benne szereplő költemények egy részét németre, angolra és spanyolra, majd eme közvetítések révén más nyelvekre is (STOCÈS 2006, 335). Merített e kötetből (és más franciára fordított kínai versgyűjteményekből) Paul Claudel a maga kínai ihletésű verseihez (QIAN 2007, B).

fordításairól Zágonyi Ervin cikkében (ZÁGONYI 1991), a magyar fordításokat pedig Csibra Zsuzsanna tanulmánya foglalja össze (CSIBRA 2006).

³ A második, bővített, javított kiadás már Judith Gautier név alatt jelent meg: Paris, Juven, 1902. Későbbi kiadások: 1908, 1928, 1933, 2004 [!].

⁴ 丁敦齡, mai pinyin átírás szerint: Ding Dunling.

Klabund (Alfred Henschke) német expresszionista költő, akinek kínai átköltései (*Nachdichtungen*) sok Kosztolányi-fordítás alapjául szolgáltak, szintén más költők verseit fordította-formálta tovább. A *Dumpfe Trommel und Beraushtes Gong* című kötetének utószavában (KLABUND 1915, 42–43.) maga hivatkozik francia forrásaira, melyek között Judith Walter köte is szerepel, valamint kínai versek korábbi német fordításaira, melyekből merített.

Angol nyelvterületen a leghíresebb kísérletező Ezra Pound, aki szintén nem tudott kínaiul, Ernst Fellonosa előadásaira, fordításaira és jegyzeteire támaszkodva alakította ki a maga képét és elveit a kínai költészet angol fordításáról, hangsúlyozta a kínai vers vizuális aspektusát, „dinamikus egyensúlyt” próbált teremteni az eredeti és a befogadó között, elveivel alaposan megbolygatta a fordításról kialakult konvenciókat (CHOI 2007).

A példákat még sorolhatnánk. Mindebből az derül ki, hogy a költészet fordításának mai, meglehetősen szigorú elvei még a 20. század első felében sem voltak általánosak. A tartalmilag és formailag egyaránt hűséges fordítás ideálja korántsem érvényesült, a kínai költészet tolmácsolását illetően pedig a nyelvi korlátok miatt még sokkal szabadabban bántak a költő-fordítók azokkal a versekkel, amelyek az eredeti ismeretének hiányában megihlették őket.

A kínai költészet tájaira kalandozó, de kínaiul nem tudó költők művein kívül természetesen már nagyon korán születtek a kínai költészetet, a kínai nyelvet és kultúrát egyaránt jól ismerő és ihletett fordítóktól származó versgyűjtemények is. Nekik meg kellett küzdeniük azzal a roppant távolsággal, amely kínai kultúrát és gondolkodásmódot a nyugatitól elválasztja. A nyelvi különbségekkel is. Szinte valamennyi kínai versgyűjtemény összeállítója hosszú értekezést fűz a versek mellé, amelyben megpróbálja kifejteni, hogyan is működik a kínai vers, milyenek a különféle versformák szabályai, hogyan függ ez össze a kínai nyelv monosyllabikus jellegével, a zenei tónusokkal, milyen a jelképek és metaforák szerepe a kínai versben... E ma-

gyarázatok azonban a kínaiul nem tudó olvasó ismereteit gyarapíthatják ugyan, de versélményt csak akkor támaszthatnak benne, ha azon a nyelven talál a költő hasonló vagy analóg eszközöket, amelyre a verset fordítja. A forrásnyelv, a kínai verselési szabályai egyetlen nyugati nyelvben sem működnek.

A versnek lábjegyzetek és magyarázatok nélkül kell hatnia. Némelykor azonban a kulturális háttérre vagy a költő körülményeire vonatkozó információ elengedhetetlen a költemény megértéséhez. Stephen Owen, harvardi professzor, irodalomtudós, a kínai irodalom angol nyelvű, teljesség igényével összeállított antológiájának szerkesztője és fordítója, aki általában a háttér-információk nélküli versközlés híve, példát hoz arra, amikor mégis jegyzetet szükséges fűzni például Po Csü-ji *A rest ember élete* című verséhez. E költeményt Kosztolányi is lefordította (KOSZTOLÁNYI 1942, 463).

A kétbalkezes naivitás, spontaneitás, az udvarias önkontroll bohóckodó figyelmen kívül hagyása a versben és a viselkedésben egyaránt része volt (Po Csü-ji) önképének – írja Owen –, amellyel elkápráztatott sok Tang-kori írástudót. A közélet – és Po sikeres tisztviselői életpályát járt be – nagy önmegtartóztatást követelt, hogy megfelelhessen az udvarias viselkedés követelményeinek, de a magánéletben Po ettől meglehetősen különböző személyiséget talált ki magának. (OWEN 1996, 49 – Idézi: RICCI 2004, 9–11)

Kosztolányi kínai versfordításainak angol közvetítői, Arthur Waley és Witter Bynner a kínai kultúra kiváló ismerői és jó költők is voltak. Továbbá Kosztolányi a harmincas évekre – amikor kínai versfordításainak java része készült – elmélyítette a kínai kultúrára vonatkozó ismereteit. Ezért a kései fordítások bántó vagy megmosolyogtató tévedéseket már nem tartalmaznak. Po Csü-ji *Nagy paplan* című versének fordítása még igen:

Hogy fázna az utcán, kiket kiver a bosszú.
Én nem szerezhetek nekik kabátot, inget.
Csak volna paplanom, tízezer lábnyi hosszú,
hogy betakarhatnám vele egész Peking-et...
(KOSZTOLÁNYI 1931, 27)

Waley angol szövegében „city” szerepel ott, ahová Kosztolányi „Peking-et” ír, elragadja a rím szépsége. Csakhogy Po Csü-ji életében, a 8–9. században nem Peking volt a kínai birodalom fővárosa, és még nem is állt ott város, ahol ma Peking elterül. Elgondolkodhatunk azonban azon is, hogy a magyar olvasó számára ez nem szembeötlő tévedés, viszont a pazar rímek a költeményt e tévedés ellenére emlékezetessé teszik. Igaz ugyan, hogy így e két nyelvi közvetítésen, két költő személyiségén át hozzánk eljutott vers nem ismeretet közvetít, hanem életszemléletet, magatartásmódot, talán már valóban nem fordítás, hanem a kínai költő verssorai keltette asszociáció.

Kosztolányi kínai versfordításait tulajdonképpen nem szabadna az eredeti kínai versekkel összevetve megítélnünk, mivel valamennyit közvetítő nyelvi fordítás alapján fordította tovább. Némely versek, melyeket alapul vett (mint például Klabund német nyelvű kínai versei), maguk is már több nyelven át jutottak el a magyar költőhöz. De ha olyan kiváló fordítók ültették is át a verseket, mint Waley vagy Bynner, mindenképpen már értelmezték, egy másik nyelv közegébe átemelték, verseik azt tükrözik, hogy ők hogyan élték meg azt a költői élményt, amelyet az eredeti költemény sugároz. Ezért költői értelemben Kosztolányin legfeljebb az alapul vett angol vagy német verset lehetne számon kérni, az eredetit nem. Olykor egy-egy négysorosnál olyan csoda is történik, hogy Kosztolányi megérzi azt, ami fordításban nincsen benne, de az eredetiben igen, s a közvetítő versnél tökéletesebbet hoz létre magyarul (Wu Jün: *Nyári este*). A kínai költészet tolmácsolásának lehetőségei és tanulságai szempontjából azonban természetesen érdemes számba venni, hogy a kínai költészet magyar tolmácsolásában Kosztolányinak milyen érdemei vannak, és mi az, amit az, aki az eredeti ismere-

te nélkül fordít, még az ő tehetségével sem hozhat át, bármilyen elveket vall is a műfordításról.

HIVATKOZÁSOK

- ARANY János (é. n.) [1943], *Összes költői művei*, Budapest, Franklin Társulat.
- CHOI Hongsun (2007), *A Strata of Cathay: Ezra Pound and the Translation of Chinese Poetry*, Journal of English and American Studies, Vol. 6, Decembre 2007, <http://jeas.co.kr/sub/cnt.asp?num=55&volnum=6> (2010. november 20.).
- CSIBRA Zsuzsa (2006), *Tenyérnyi selymen végtelen tér. Kínai költők magyar fordításokban*, Budapest, Argumentum.
- CSONGOR Barnabás és TÖKEI Ferenc (vál., szerk., jegyz.) (1967), *Klasszikus kínai költők*, Budapest, Európa.
- GU Zhenxiang (1997), *Metamorphosen der Poesie. Verfremdungen klassischer chinesischer Lyrik durch Übertragung ins Deutsche und ihre Anordnung in deutschsprachigen Weltliteraturanthologien*, in Birgit BÖDEKER, Helga ESSMANN (szerk.), *Weltliteratur in Deutschen Versanthologien des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Erich Schmidt, 246–276.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (é. n.) [1931], *Kínai és japán versek*, Budapest, Génius–Lantos.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (é. n.) [1942], *Idegen költők*, s. a. r. és bev. ILLYÉS Gyula, Budapest, Révai.
- Stephen OWEN (ed. and transl.) (1996), *An Anthology of Chinese Literature. Beginnings to 1911*, New York–London, W. W. Norton & Co.
- Roslyn Joy RICCI (2004), *Lost in Translation or Gained in Creation. Classical Chinese Poetry Re-Created as English Poetry*, <http://coombs.anu.edu.au/SpecialProj/ASAA/biennial-conference/2004/Ricci-R-ASAA2004.pdf> (2010. február 25.).
- QIAN Linsen (2007), *Zhongguo shige zai Faguo* [A kínai vers Franciaországban], *Zhongxi Wenhua Janjiu*, 1. 2007. 6. (2010. november 29.)
- Ferdinand STOCÈS (2006), *Sur les sources du Livre de Jade de Judith Gautier (1845–1917), Remarques sur l'authenticité des poèmes*, *Revue de Littérature Comparée*, Juillet–Septembre 2006, 335–350.
- Peter Perring THOMS (1824), *Chinese courtship in verse. To which is added, an appendix, treating of the revenue of China*, London–Parbury, Allen and Kingsbury.

- Judith WALTER (1867), *Le livre de jade*, Paris, Lemerre.
- ZÁGONYI Ervin (1991), *Kosztolányi kínai versfordításai*, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1991/5–6, 543–578.

HÓZSA ÉVA

A legsárszegibb (legsabadkaibb?) regény időszerűsége

Fölidézés és fordítás
Kosztolányi Dezső: *Aranysárkány*

2012 végén az Atlas vetrova nevű verseci kiadó megjelentette az *Aranysárkány* szerb nyelvű átültetését, a regény tehát újabb lehetőséget kapott az időszerűsítésre. A fordító Marko Čudić, aki a *Pacsirta* szerb fordítását még egészen fiatalon, 1998-ban jelentette meg Belgrádban. Marko Čudić a sokféle magyar kiadás, illetve szövegváltozat közül az *Aranysárkány* 1968-as kiadását vette alapul, a regény tehát harminckét arab számmal megjelölt fejezetre tagolódik.

A fordítás – írja Szegedy-Maszák Mihály – a leghetlehetőbb lehetőség. Egyrészt szétválasztja a jelentőt s a jelentettet, hangot vagy betűt és jelentést, s ez majdnem úgy képtelenség, mint festményt szoborrá, ötfokú zenét hétfokúvá átalakítani, hiszen az eredeti szövegben a jelentő szerkezete – a belső ismétlődések rendszere, a rím, a szójáték a ritmus, a mondatfölepítés – olyan jelentést hív életre, mely e szerkezettel együtt tűnik el; másfelől viszont a fordítás az irodalom létezési módjának kiiktathatatlanságát, elidegeníthetetlen összetevője, amelynek jelentősége

egyre nő az egységesülő világban. A jó fordítás mintegy „Aufhebung” eredménye: megsemmisíti és átlényegíti, fölemeli az eredetinek nevezett megnyilatkozást. (SZEGEDY-MASZÁK 2008, 16)

A zentai születésű szerb fordító otthonosan tájékozódik a magyar irodalmi örökségben, elméleti koncepciója, tudományos igényű hozzáállása a Kosztolányi-életművet áttekintő utószóban nyilvánul meg, amikor Szegedy-Maszák Mihály Kosztolányi-monográfiájára hivatkozva összekapcsolja a sárszegi közegben játszódó *Pacsirta* és az *Aranysárkány* című regényeket, majd utal a szerinte legfontosabb eltérésre, az öregek és fiatalok pozíciójára. A *Pacsirta* az öregek, az *Aranysárkány* a fiatalság regénye (ČUDIĆ 2012, 352), sőt a fordító a regényt a műfaj klasszikus értelmében ifjúsági regényként is befogadhatónak tekinti (nem az ifjúsági változatra hivatkozik!), az első néhány fejezetet Molnár Ferenc *A Pál utcai fiúk* című regényével hozza összefüggésbe (ČUDIĆ 2012, 352). A vajdasági magyar olvasó nem tartja idegennek ezt az összevetést, Molnár Ferenc regényének kiemelését, ugyanis Tolnai Ottó opusában, megnyilatkozásaiban ugyancsak feltűnik a regény értékeinek említése.

Az *Aranysárkány* zárlatának távlatkettőzése a nézőpontok megmozgatásának lehetőségét teszi lehetővé:

Akármelyik érettségi találkozó adta is az *Aranysárkány* ötletét, Kosztolányi aligha véletlenül emelte ezt ki. Általában legalább akkora hangsúly esik a fölidézés tetteire és az emlékezés helyzetére, mint a fölidézett diákévekre. Ezzel mintegy nyomatékossá válik a két záró fejezet is, amelyek így nem utóhangszerű toldalékok, hanem a regényt mozgó tágabb időbeli előre- és visszaütések megte-remtői. (BENGI 2012, 95)

Marko Čudić a zárlat vonatkozásában a halál körülményeire koncentrálna, Bori Imre monográfiájának halálértelmezését idézi, amely szerint az adott sárszegi közegben az öngyilkosság No-

vák Antal egyedüli és elkerülhetetlen kiútja (ČUDIĆ 2012, 353). Bori Imre interpretációja az élethelyzetek tekintetében Camus *Bukás* című regényére és az egzisztencializmus létértelmezésére alapoz, ebből a relációból szemlélve Novák Antal távlata megsemmisül: „az ő számára még kiút sincs, őt nem várja a kisváros, Sárszeg után Amszterdam, amelynek »rondabugyrában« még élhetne. Neki meg kell hálnia!” (BORI 1986, 152)

A célnyelvi szöveg néhány szöveghelye

Ez az írás csak néhány olyan szempont felvillantására ad lehetőséget, amelyek a későbbiek során elmélyült kutatást igényelnek. A cirill betű használata megköveteli a nevek fonetikus átírását, a fordító igyekszik a magyar neveket (Sárszeg és a személynevek esetében) következetesen átírni, kvázi idegennek feltüntetni (honosítani is, meg nem is), a hangok/betűk eltérései miatt köztes megoldásokra kényszerül, a beszélő nevek pedig áldozatul esnek. A magyar nevek, főként a becézett változatok átírásuk ellenére idegenül hatnak a szerb nyelvű szövegben, az *Ostor* cím viszont fordításban kerül be a célszövegbe (*Bič*). A regénycím átültetése, azaz a szerb jelzős szerkezet (*Zlatni zmaj* – arany sárkány) az idegen kultúrában más távlatokat is megnyit, nevezetesen a szerb befogadó számára a címben szereplő *sárkány* (*zmaj*) szó nyilván az irodalomtörténeti örökségre, Jovan Jovanović *Zmaj* sok tekintetben magyar vonatkozású életművére, a *Sárkány* (*Zmaj*) című szerb szatirikus lapra, a lapról kapott irodalmi névre, illetve a szó különböző értelmezéseire is asszociál. Ugyancsak kulturális távlatokat nyitnak meg a hetedik fejezetben található versbetétek (diáknóták, csúfolók, szerelmes dalok), amelyek az adott kultúrákban némileg különböznek egymástól, a fordítás a szerb tradícióra, ugyanakkor a forrásszöveg korszerű átültetésére összpontosít, formahű fordításra nem is törekedhet. A szerb vagy a szerb kultúrában otthonos befogadó tudatában Branko Radičević lírai öröksége,

a rím, valamint az archaikus szerb nyelv diskurzusa is felmerül (UTASI 2012, 125), amikor a hetedik fejezet nótázását olvassa. Az *Arany-sárkány* említett fejezetében Glück előadja az irracionális számot, közben mégis Gyszi bohóckodása, majd lázadó, nótára gyújtó magatartása kerül előtérbe. Ő teszi fel a tépelődést indukáló kérdést: „Mondjátok, gyerekek, mit adnátok, ha most azonnal kikapnátok az érettségi bizonyítványt?” (KOSZTOLÁNYI 1968, 62). A lázadó, felülkerekedő nótázókat a Kosztolányi-regény „garabonciásoknak” nevezi (KOSZTOLÁNYI 1968, 63), az idegen kultúrában a megnevezés átértelmeződik, a „mangupi” szó kerül a helyébe (KOSTOLANJ 2012, 85), amely a kétféle kulturális kontextus mellett az időszerűsítés problémáját is felveti, a szerb szó jelentése ugyanis: ’bitang, csibész’. Hasonló megfontolásból, a kulturális tradíció különbözősége miatt kerül a népköltészetünkben gyakori „rózsám” (KOSZTOLÁNYI 1968, 64) helyébe a mai szerb kommunikációban szintén gyakran alkalmazott „dušo moja” (’lelkem’) megszólítás, a mondat pedig átalakul közvetlen szerelmi vallomássá (KOSTOLANJ 2012, 87). A regény zárata, a sárszegi diákkor visszapergetése, majd a halálinterpretáció és a lélekjárás számos fordítói/ferdítési bravúrt, kellő fordítói szenzibilitást igényel. A sárszegi atmoszféra és rítusok megragadása, illetve átmentése, amely a regényben mindvégig, de különösen a zárlat révén fegyelmezetten érvényesül, a bácskai fordító stratégiájának része, ám a célnyelvi szöveg a mai, a kortárs szerb olvasóval kommunikál. Az újraértelmezésben szintén kiemelt szerepet kap a térkontextus, az érettségi találkozói mai megközelítésébe/olvasatába azonban már egy másik, egy nemrégiben lezajlott háborús forgatag, egy újabb „változás” és „kataklizma” játszik bele (RAKUSA 2007, 207). A korszerű szerb fordításba, az új értelmezésbe, a szereplők mai olvasót megszólító emlékfragmentumaiba a 20. század végi délszláv háborús migránsok sorsa is beszűrődik.

HIVATKOZÁSOK

- BENGI László (2012), *Az Aranysárkány regénye*, in *Elbeszélt halál. Kosztolányi-tanulmányok*, Budapest, Ráció, 91–153.
- BORI Imre (1986), *A „honi” világ két regénye*, in *Kosztolányi Dezső, Újvidék*, Forum, 141–154.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1968), *Aranysárkány*, utószó SZABÓ György, Budapest, Szépirodalmi.
- Deže KOSTOLANJI (2012), *Zlatni zmaj*, ford. és utószó Marko ČUDIĆ, Vršac, Atlas vetrova.
- Ilma RAKUSA (2007), *Nachwort*, in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Lerche*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 207–216.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2008), *Nemzet, nyelv, irodalom az egységesülő világban*, in *Megértés, fordítás, kánon*, Pozsony, Kalligram, 11–28.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2010), *A nevelődési regény cáfolata*, in *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram, 255–284.
- UTASI Csilla (2012), *Kosztolányi Pacsirtájának szerb fordításai*, Hungarológiai Közlemények, 2012/4, 123–130.

SZÁVAI JÁNOS

Pascal örvénye

Az ember, mondja Blaise Pascal a *Gondolatok* Brunschvicg-féle kiadásának 425. szövegében (amely az *Erkölc és doktrina* címet viselő hetedik szakasz nyitó gondolata), valaha valóságosan boldog volt, s mostani rettentő mohósága és tehetetlensége épp abból adódik, hogy valami módon sejtí: akkor még boldog volt. Most azonban már csak a hiányt érzi, s ezt a hiányt próbálja pótolni bármivel, ami a keze ügyébe kerül. De hiába. Szórakozik és mulatja az időt, de a hiányt, amely immár egy végtelen szakadék (*le gouffre infini*), sohasem képes, egyetlen pillanatra sem képes betölteni (PASCAL 1955, 176–178). Pedig az ember keresi a pótlást, „ki a hatalomban, ki a különlegességekben vagy a tudományban, ki pedig a kéjben” (PASCAL 1955, 177).

Ezt a Pascalt idézi fel egyik legzseniálisabb versében, *Le gouffre* című szonettjében Charles Baudelaire. A szonett először 1862-ben jelent meg, a *L'Artiste* című folyóiratban, a könyvnek, a *Fleurs du Mal*-nak csak a harmadik kiadásában kapott helyet, azzal a tizennégy verssel együtt, melyekkel a költő kötetét kiégszítette. Eredetiben így hangzik:

Le Gouffre

Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant.
– Hélas! Tout est abîmé, – action, désir, rêve,

Parole! et sur mon poil qui tout droit se relève
Mainte fois de la Peur je sens passer le vent.

En haut, en bas, partout, la profondeur, la grève,
Le silence, l'espace affreux et captivant...
Sur le fond de mes nuits Dieu de son doigt savant
Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve.

J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou,
Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où;
Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres,

Et mon esprit, toujours du vertige hanté,
Jalouse du néant l'insensibilité.
– Ah! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres!

Babits Mihály *Az örvény* címet adja 1923-ban *A romlás virágaiban* közreadott magyar fordításának, s ezt a címet őrzi meg az új magyar Baudelaire-t *A rossz virágai* címmel 1991-ben publikáló Tornai József. Holott, ha megnézi a *Gondolatok* szövegét, Babits (és Tornai) rájöhetett volna, hogy a *gouffre* itt semmiképpen sem örvényt, hanem szakadékot, feneketlen mélységet jelent. A korabeli francia értelmező szótár, az 1877-es *Littre* a *gouffre* harmadik jelentéseként adja meg a lefelé húzó víztölcsér fogalmát, az első jelentés egyértelműen szárazföldre mutat, pontosabban az onnét nyíló mélyedésre. *Littre* második meghatározása pedig éppen a nevezetes pascali passzust jelöli meg példának (*LITTRÉ* 1877, 524–525). A *Littre*-éhez hasonló meghatározással él a ma legteljesebbnek tekinthető francia értelmező, a roppant méretű *Trésor de la langue française* is (ATILF-CNRS). De a baudelaire-i cím megértéséhez tulajdonképpen nincs is külső viszonyításra szükségünk, ugyanis maga a vers sorolja a szinonimákat, melyek mind a cím értelmezését (is) célozzák: *abîme, profondeur, espace, grand trou*, mindannyi a *gouffre* mint szakadék variánsa.

A Baudelaire-sonett első sora rendkívül látványos. Pascal

pozícióját fogalmazza meg, a tudós-gondolkodóét, aki folytonos félelemben él, mert a mélység mindig és mindenüvé elkíséri, mert bármikor megnyílhat előtte a föld, mert bármikor lezuhanhat a feneketlen szakadékba. Ez a „nagy lyuk”, ahogyan a hatodik sor mondja, egyszerre „vonzó és borzadályos”. A nyitóképet Babits is, Tornai is alaposan félrefordítja. „Pascal mélységben élt, mely együtt járt vele”, mondja Babits, s Tornai hasonlóképpen: „Pascal örvényben élt, húzta, bármerre járt”. Vagyis mindketten befejezett tényként kezelik azt, ami Baudelaire-nél csak lehetőség, vagy inkább: fenyegető veszély. A szonett Pascalja, bármit is csinál, sehogyan sem képes menekülni ettől a veszélytől, „a vágy, a tett, az álom, a szó” mindig maga a szakadék. Mélységiszonya van a meredély partján a vers hőséne, amitől – akár Scottyt, vagyis John Fergusont, Hitchcock *Vertigó*jának rettegő főszereplőjét – folytonos szédülés környékezi. Olyannyira, hogy félelmében égnek áll a haja (harmadik sor).

Baudelaire (Pascalja) azonban nemcsak a mélység szédítő hatásától fél, ahogyan az európai kultúra hagyománya kívánja, az ő szakadéka nemcsak *lenn*, de *fenn* is vár rá. A magasság, amely hagyományosan a transzcendencia toposza, a második strófában üres és néma térként jelenik meg. Baudelaire itt Pascal híres 206. gondolatát – „Elrémiszt a végtelen terek örök hallgatása” (PASCAL 1955, 131) – építi bele versébe. Tehát: szakadék a magasban. Vagy maga a pokol? Fenn is? Lenn is? A semmi érzéketlensége utáni sóvárgás a szonett utolsó előtti sorában, mintha ezt kívánná sugallni. „Nem-érző semmi, már neked is irigyed”, adja vissza kínlódba Tornai, míg Babits itt is messze jár Baudelaire gondolatától, amikor ezt írja: „kíntalanságodat irigyli, semmiség!” Baudelaire semmije ugyanis (akár Christopher Marlowe *Doktor Faustus*ának negyedik felvonásbeli hittagadása) igazából menedék; a bűnös, ha van Isten, pokolra jut, de ha nincs Isten, akkor nem kell majd szenvednie, mert akkor a semmi valóban semmi (MARLOWE 2010, 20).

Igaza volna Friedrich Nietzsche-nek, amikor azt állítja, hogy Pascal javíthatatlan embergyűlölő? (NIETZSCHE 2009, 41–43)

Baudelaire Pascalja mindenesetre rettentően reménytelen. Talán az utolsó sor, amelyet Babits is, Tornai is alaposan félrefordított, old valamit ezen a reménytelenségen. *Bár sosem kellene elszakadni a Számoktól és a Lényektől*, mondja Baudelaire, ha szó szerint lefordítom. De valóban el kell szakadnia? Heidegger, amikor híres Rilke-tanulmányában a Descartes-féle kalkuláló értelem logikájával állítja szembe a pascali szív logikáját, úgy látja: Pascal kétségkívül elszakadt – a számoktól legalábbis. „A nem hétköznapi tudat bensősége olyan belső tér marad – írja a filozófus –, amelyen kívül van a kalkuláció minden számszerűsége, és mentes minden ilyen korláttól, át tud folyni a nyitott korlátok nélküli teljességébe. Ez a számon való túlsordulás prezenciáját tekintve abból fakad, ami a szív ben-sejében láthatatlan” (HEIDEGGER 2006, 266).

Heidegger Pascalját így nem kötik a számok, Baudelaire Pascalját viszont, aki szintúgy szabadulna a számoktól, fogva tartja a meredélytől való rettegés. A létezés tragikus, mert nem maga a lét. Megoldás csak egyetlenegy képzelhető el, az még-hozzá, amit a *Gondolatok*ban a valódi Blaise Pascal fogalmaz meg. „A végtelen mélységet csak egy végtelen tárgy tudja betölteni, vagyis Isten maga” (PASCAL 1955, 178).

HIVATKOZÁSOK

- ATILF–CNRS (é. n.), *Trésor de la langue française*, <http://atilf.atilf.fr/> (2013. május 12.).
- Charles BAUDELAIRE (1962), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard–Pléiade.
- Charles BAUDELAIRE (1967), *A romlás virágai*, ford. BABITS Mihály, SZABÓ Lőrinc, TÓTH Árpád, Budapest, Magyar Helikon.
- Charles BAUDELAIRE (1991), *A rossz virágai*, ford. TORNAI József, Békéscsaba, Tevan.
- Martin HEIDEGGER (2006), *Költők mivégre?*, ford. SCHEIN Gábor, in Rejtektutak, Budapest, Osiris.
- Émile LITTRÉ (1877), *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette.

- Christopher MARLOWE (2010), *Doktor Faustus*, ford. SZABÓ STEIN Imre, Színház, 2010. augusztus (Drámamelléklet).
- Friedrich NIETZSCHE (2009), *Hajnalpír*, ford. ÓVÁRI Csaba, Mária-besnyő–Gödöllő, Attraktor.
- Blaise PASCAL (1955), *Pensées*, texte de l'édition Brunschvicg, Paris, Garnier.
- Blaise PASCAL (2005), *Gondolatok*, ford. PÖDÖR László, Szeged, Lazi.

Függelék

Az örvény

Pascal mélységben élt, mely együtt járt vele.
– Óh jaj, minden gödör! – a vágy, a szó, a Törvény
s a Tett is! S hajamon, mely feláll, égre törvén,
úgy érzem, átszalad a félelem szele.

Fenn és lenn, mindenütt a szakadék, az örvény,
kietlen némaság megejtő, vad tere;
éjjeleim vásznát az Úr himzé tele:
bámulok bölcs keze sok lázas, tarka szörnyén.

Az álom úgy ijeszt, mint egy nagy szörnyű Lyuk,
hol lelkünk mélybe hull s ki tudja, hova jut?
Végtelen les felém minden ablaknyíláson.

És szellemem, melyet vak szédülés kísért,
kíntalanságodat irigyli, semmiség!
– Óh csak a Számok és Lények honát ne lássam!
Babits Mihály fordítása

Az örvény

Pascal örvényben élt, húzta, bármerre járt.
– Jaj, minden szakadék, – a vágy, a tett, az álom,
a szó! s a bőrömön meredő szőrön-szálon
a félelem szele de sokszor söpör át.

Fönt, lent és mindenütt mélység, kőpart a tájon:
a vonzó-taszító úr és a némaság...
És rémképet nekem, sok-alakút, kuszát,
avatott ujjal az Isten fest éjszakámon.

Álmodtól rettegek, mint más gödör előtt,
minden puszta iszony, nem tudjuk, hova lök;
az összes ablakon a végtelenbe látok,

és szellemem, amit szédülés fenyeget,
nem-érző semmi, már neked is irigyed.
– Ó nem hagytok soha, ti Lények és ti Számok!
Tornai József fordítása

JÓZAN ILDIKÓ

Gara László, az „igen jóra való kisfiú”

*A magyar irodalom francia fogadtatása
a két világháború között*

Gyergyai Albert azt írja Gara Lászlóról nagyon szép, búcsúzó írásában, hogy „otthona most [azaz a második világháború után] lett csak igazán a magyar–francia irodalmi kapcsolatok központja” (GYERGYAI 1968, 345). S valóban, Gara életének az a két évtizede, melyre Gyergyai is utal, mintha kiemelkedne pályájából: sokkal többet tudunk róla, már csak azért is, mert a személyes emlékezés távlata is ezt a teret nyitja meg még ma is sokak számára, akik kortársai vagy pályatársai lehettek. Pedig az első két évtized, melyet Párizsban, illetve Franciaországban töltött, legalább olyan fontos későbbi munkássága szempontjából, mint a magyar irodalom nézőpontjából.

Gara huszonhat éves, amikor 1930-ban a *Magyar irodalom Franciaországban* című írásában összefoglalja és jellemzi a magyar irodalom franciaországi helyzetét.

Sokan szívesen hiszik el nálunk – mondja –, hogy a francia irodalmi kávéházak törzsvendégeinek nincs más dolguk, mint a magyar lélek félig európai, félig ázsiai titkait fűrkészni, a magyar kultúra tragikus alternatíváit tanulmányozni. Ez ellen a rokonszenves és megható elképzelés ellen semmi kifogásunk sincs azon az egyen kívül, hogy egy betű sem igaz belőle.

Nem több tehát, mint illúzió a magyar irodalom „sikere”. „Ami a magyar drámaírók párisi »diadalait« illeti, ezek a magyar napisajtó ártatlan magánügyei. Molnár *Lilioma* kétségtől jól benyomást tett a kritikusokra, de a darabot mindössze vagy harmincszor adták. A többi – néma csend.” Hangsúlyozza, hogy a magyar könyvek megjelentetése a fordítón múlik, akinek először saját rizikójára le kell fordítania a művet, hogy utána kiadót találhasson neki. Sem a külföldi versek, sem a novellák nem számíthatnak a francia olvasó érdeklődésére, legfeljebb

a Nyugat „nagy generációjának” és a fiataloknak a regényei között kell tehát keresnünk olyanokat, amelyeknek mondanivalója elég súlyos és magyarságuk elég emberi, hogy a francia olvasó felfigyeljen szavukra. Az olyan írókra gondolunk elsősorban, mint a „Légy jó mindhalálig”, a „Gólyakalifa”, „Édes Anna”, „Kakuk Marci”, „Kivilágos kivirradtig”, „A Pál-utcai fiúk” – hogy csak találmra említsünk meg egyet-kettőt, vagy a fiatal generáció néhány érdekes, nyugtalan regényére.

De „a franciák nemcsak, hogy nem várnak bennünket tárt karokkal, de még csak nem is kíváncsiak ránk” – összegzi (GARA 1930).

Reális, illúzióktól mentes kép, amit rajzol, nem különbözik attól, melyet a két világháború közötti francia–magyar kulturális kapcsolatokat vizsgáló történész (irodalomtörténész) lát, aki előtt a magánlevelezések és az állami iratok bizalmas közlésekből épült falait is lebontotta az idő.

Az idézett szerzők közül Molnár Ferenc, Móricz Zsigmond, Babits Mihály és Kosztolányi Dezső fontos szerepet játszik Gara pályájának első szakaszában, de fordítva is igaz, vagyis Gara fontos szerepet játszik e szerzők francia fogadtatásában a második világháború előtt.¹ Francia recepciójuk egy-egy jele-

¹ Gara László fordította franciára Kosztolányi írását, melyben Antoine Meillet könyvét bírálja. Sajnos azonban sem a Kosztolányi-, sem a Ga-

netét felvillantva rálátást nyerhetünk azokra a tényezőkre, melyek Garát a *Magyar irodalom Franciaországban* megírásakor befolyásolhatták.

Molnár Ferenc a *Széntolvajok*, Babits a *Mythologia*, Móricz a *Hét krajcár*, Kosztolányi a *Mese a tengerről és a szegény emberről* című novellával szerepel az 1927-ben kiadott *Anthologie des conteurs hongrois d'aujourd'hui* című gyűjteményben, melyet Gara László Marcel Largeaud-val együtt (Mikes Lajos és Gyergyai Albert segítségével) válogatott és fordított. Időben az antológia megjelenésével esik egybe, hogy Molnár Ferencet francia becsületrenddel tüntetik ki. Robert de Flers, a francia Színpadi Szerzők Egyesületének tiszteletbeli elnöke, a *Le Figaro* irodalmi szerkesztője, a francia Akadémia tagja javasolja kitüntetését, amire abból az alkalomból terjeszti fel (1927. január 11-én), hogy Molnár, a „nagy magyar dramaturg” *A hattyú* című darabjának próbájára Párizsba érkezett. Azzal indokolja kérését, hogy „személyesen megtapasztalhatta, hogy Molnár Ferenc egész élete és pályája során a francia nyelv és irodalom eltökélt és kitartó propagandistája volt egy olyan országban, ahol a szívéllyesség leple alatt csak nagyon kevés igazi barátot találni”. A felterjesztéshez csatolja azoknak a műveknek a hosszú, másfél oldalt kitevő, de válogatott listáját, melyet Molnár franciából magyarra fordított, és röviden megjegyzi, hogy *egyébíránt* a magyar író eredeti munkái is jelentősek, és színdarabjait a „világ minden országában” játsszák (DE FLERS 1927). A magyar kormány és a francia külügyminisztérium sürgősséggel, pár napon belül jóváhagyja a kitüntetést, amiről Molnár Ferencet még párizsi tartózkodásának ideje alatt értesítik: a francia külügy január 15-én feladott távirata már múlt időben számol be erről a budapesti francia legátusnak (KÜLÜGYMINISZTER 1927).²

ra-hagyatékból nem került elő olyan dokumentum, kézirat, mely a fordítás kulisszatitkait felfedné.

² A Francia Külügyminisztérium Levéltárában (Archives diplomatiques,

A kitüntetés története tehát nem Molnár műveinek francia recepciótörténetébe illeszkedik. Sőt, azt, hogy mennyire nem az olvasók vagy a közönség körében való *ismertség* határozza meg a látványos kitüntetést, a minisztériumi irat kis margináliája világítja meg. A kitüntetési iratok között a Francia Külügyminisztérium Levéltárában található egy cédula, melyen az ügyvel kapcsolatos teendőket jegyezte fel a maga számára a minisztériumi hivatalnok. A papír alján egy rövid összegzés olvasható: „tehetséges színpadi szerző, nem tett semmit sem Franciaországért, sem ellene” (FELJEGYZÉS 1927).

Molnár kitüntetésével egy időben Gara valószínűleg már hozzáfogott *Az Isten háta mögött* fordításához, ugyanis 1927. június 1-jén közli a *Nyugat* M. Pogány Béla *Móricz Zsigmond, a regényíró* című írását. A tanulmány megírásának apropóját az alcím fedi föl: *Bevezető tanulmány »Az Isten háta mögött« Rider-nél rövidesen megjelenő francia fordításához*, melyet, mint a lap jelzi, Gara és Largeaud együtt készít (M. POGÁNY 1927). A cikk *szerencsére*³ nem kerül bele a *Derrière le dos de Dieu* címmel megjelenő francia kiadásba, de néhány írás azt sejteti, hogy a mű francia megjelenését mégsem a szerencse csillaga kísérte. Kevéssel a megjelenés előtt, 1930. január 22-én a *L'Européen* tett közzé egy rövid (egyhuszad oldalnyi) kis cikket, mely Ignotus *Nyugat*-ban közölt írását idézve Móricznak szögezi a kérdést: mi indokolja, hogy a népe sorsát ennyire szíven viselő író műveiben az elmúlt tíz év eseményei, melynek következtében az ország történetét újra kellett gondolni, egyáltalán nem találunk visszhangra (*L'EUROPÉEN* 1930). Furcsa módon, mintha erre a cikkre válaszolna Pierre Audiat recenziója a lap egy fél évvel későbbi számában. Audiat nagyon lelkesen fogadja a Móricz-regényt, és a franciáknak a magyar irodalom és az idegen

Paris [Courneuve]) végzett kutatást a Balassi Intézet Klebelsberg Kunó-ösztöndíja tette lehetővé. Ezúton is köszönöm a támogatást.

³ Az írás „az egész faj tragédiájának” lenyomataként olvassa a Móricz-műveket, melyekben a „kultúrember”, a „kultúrigazság” győzedelmeskedik a „durva paraszt” felett, hiszen „csak a kultúra mentheti meg a fajt”.

irodalmak felőli tájékozatlanságát a francia irodalom bőségével magyarázza. A „minden romantikát nélkülöző, aprólékos realizmussal” megírt regény pesszimizmusát az „a fájdalmas helyzet” indokolja, amelyben Magyarország a mindennapjait éli, de másfelől a „mire való az emberiség?” kérdése okozta „tragikus szorongás” megnyilvánulását is felfedezi benne (AUDIAT 1930). A gondolatmenet történeti szempontból némiképp megbicsaklik, hiszen Móricz regénye még egy másik történeti helyzetben született (először 1911-ben jelent meg), de Audiat írása ennek ellenére is a mű egyik legalaposabb ismertetését adja a francia irodalmi színtéren.

A francia cím (*Derrière le dos de Dieu*) minden recensens figyelmét felkelti. A címválasztás kérdésére egyébként a fordítók is kitérnek az előszóban. Az a szólás ugyanis, amely a magyar nyelvű olvasó számára nagy kifejezőerővel bír a benne rejlő kép révén, franciára fordítva már nem értelmezhető szólásként, és nem több, mint egy furcsa, idegen kifejezés, melynek jelentését olyan köznyelvi szerkezetek hordozzák, mint az „un coin perdu” (‘egy elveszett zúg’) vagy az „une ville ignorée” (‘egy ismeretlen város’). Amikor Gara és Largeaud a kép megtartása mellett dönt, meghatározza a könyv sorsát. Audiat lelkendezik a megoldásért, olyan *trouvaille*-t lát benne, mely a nép bölcsességéből fakad (AUDIAT 1930). A *La Semaine à Paris* kritikusa viszont érthetetlennek nevezi a fordítók döntését, és érdektelennek tartja a művet (I. 1930). A *La Quinzaine critique*-ben Georges Roger is kétségbe vonja a címválasztást, mondván hogy „szimbolikáját alig-alig világítja meg a mű”. Semmi sem igazán érdemel figyelmet szerinte a regényből, amelynek a stílusa a fordításon keresztül „kétségbeejtően laposnak” tűnik (ROGER 1930).

Lehetetlen eldönteni, milyen mértékben befolyásolta Móricz francia fogadtatását Garáék kétségbe vonható döntése a címválasztást illetően, és milyen mértékben a francia olvasók és az irodalom érdektelensége a magyar irodalom iránt, vagy a fordítás megjelenésének kontextusa. Annyi bizonyos, hogy a kiadó még a megjelenését követő nyolcadik évben is szerepeltette

a Móricz-regényt az *Europe* folyóirat olvasóinak kedvezményes áron ajánlott könyvek listájában.

A Nyugatban Gyergyai Albert is írt Garának fordításáról *Móricz Zsigmond franciául* címmel, és bár összességében dicséri a munkájukat („egynémely részletében becsúgyon versenyez az eredetivel”), de „könyvszerűbbnek” és „merevebbnek” érzi, „hogysém éreztetni tudná Móricz nyelvi erejét és varázslatát” (GYERGYAI 1930a). A kritika létrejöttének okára az a levél világít rá, melyet Gyergyai 1930. június 12-én írt Babits Mihálynak:

A múlt héten itt járt a Coopération Intellectuelle megbízásából Dominique Braga, egy brazilai véré, francia nyelvű író, az *Europe* folyóirat és a Rieder-ház egyik irodalmi vezetője s megkért, hogy vigyem el Móriczhoz, akinek ők adták ki a regényét mostanában; ebből az alkalomból megígérttem Móricznak, hogy írok a könyv fordításáról egy kis figyelőt, amit főképp azért teszek, mert a fordító, Gara László, igen jóra való kisfiú, aki bizonyítván még Neked is tehet ottkinn [!] szolgálatot. (GYERGYAI 1930b)⁴

Gara és Babits egyébként már valószínűleg korábban kapcsolatban lehettek. A Babits-hagyatékban fennmaradt egy datálatlan levél, melyben Gara megköszöni Babitsnak a *Mythologia* című novellát. Nem kizárt, hogy a levél 1926-ból vagy 1927-ből való, és Babits az *Anthologie des conteurs hongrois* számára küldte az írást Garának. Babits és Gara 1930–1931-es levélváltása fontos adalékkal szolgál a magyar irodalom francia recepciójához. Gara 1931. július 17-én arról értesíti Babitsot, hogy „csaknem teljesen elkészült” *A gólyakalifa* fordításával. „Két kiadással (Rieder és a Les Editions du Cavalier) voltak már a jogra vonatkozólag egészen komoly tárgyalásaim” – írja a levélben.

⁴ A kéziratból idézett részleteket az eredeti forrás szerint, betűhűen közöljük.

Nem siettem tulságosan mindenáron lekötni a könyvet, részint mert erre nem volt szükség, részint mivel bizonyos garanciákat szeretnék elérni a publicitást illetően, amely sajnos itt ma nélkülözhetetlen ahhoz, hogy a könyvet észrevegyék! Remélem, hogy ezt a kérdést is sikerül majd közmegegyezésre elintéznem. (GARA 1931)

Nem sikerült. Sem a *Gólyakalifa*, sem más Babits-regény nem jelent meg a levélírás dátumát követően, a második világháború előtt. A pontos okot nehéz felderíteni – talán Gara még feltáratlan hagyatékba majd megválaszolhatóvá teszi a kérdést. Egyelőre csak sejtésünk lehet. A *Timár Virgil fia* 1930 elején jelent meg a Stocknál, és a kiadó a regényt egy szalaggal átfogva hozta ki, mely a „legjobb mai magyar író szép és érzéki regényeként” ajánlja a könyvet az olvasó figyelmébe. Ezzel szemben Aurélien Sauvageot, a könyv fordítója az előszóban arról elmélkedik, hogy „a *Timár Virgil fia* kétségtelenül nem a legjellemzőbb, legjelentősebb műve a szerzőnek. [...] Több szempontból kétségtelenül jobb lett volna a *Halálfi* vagy a *Kártyavár* fordítását kiadni” – mondja. Bocsánatot kér az olvasótól, hogy nem így tett, de bevallja, hogy akár az egyik, akár a másik „Babits fő mű” fordítása számára túl nehéz feladat lett volna (SAUVAGEOT 1930, 14). Talán ez alapján sem meglepő, ha a *Timár Virgil fia* sem keltett különösebb feltűnést a francia irodalom színterén.

Gara László idézett leveléből, illetve a *Magyar irodalom Franciaországban* című írásból is kitetszik, hogy szerzőjük nagyon jól látta már a húszas években is: a mű lefordítása önmagában aligha jelent garanciát arra, hogy a művet észrevegyék. Egy piaci alapon szerveződő könyvkiadásban az az attitűd, melyet Sauvageot képviselt a Babits-mű kapcsán, helyrehozhatatlan károkat okozhat. Nem kizárt, hogy ennek esett áldozatul Gara *Gólyakalifa*-fordítása is.

Gyergyai Gara és Largeaud Móricz-fordításról írt kritikájában éleslátón foglalja össze az idegen irodalmak fordításának teljes kiszámíthatatlanságát:

akár a mi fordítási irodalmunk, a külföldé is az úgynevezett „piaci kereslet” függvénye s még szerencse, ha nem téves becslés vagy személyes kapcsolatok eredménye. Aki tudja, hogy idegen írók közül kiket választ és kiket mellőz a mi kiadóink ítélete, bizonytal az azon a listán sem csodálkozik, amelyen a francia könyvpiacnak magyar újdonságai szerepelnek és amelynek tarkaságát legfeljebb egyenetlensége múlja felül. Van itt minden: oly könyv, amelynek kiadását a szíves barátság hozta létre, – más művet a politika segített ehhez a megtiszteltetéshez; van, aminek itthoni sikeréből francia sikert jósolt a kereskedő, – egy másik mű megjelenését nyomós propaganda közvetítette; s végül egy-két oly alkotás is, amely, belső erejében bízva, büszkén és türelemmel várta, hogy „felfedezzék”. (GYERGYAI 1930a)

Gara két világháború közötti tevékenységét is meghatározták e bizonytalansági tényezők, és munkái különösen érzékenyen reagáltak is azokra. Pályája az ötvenes évektől azért vett új fordulatot, mert megtanulta tudatosan, felkészülten megelőzni és kezelni e bizonytalanságokat, és rendíthetetlen tájékozódási pontokat jelölt ki a maga számára.

HIVATKOZÁSOK

- Pierre AUDIAT (1930), *Derrière le dos de Dieu de Szigmond* [!] Moricz, L'Européen, 1930. június 25., 4.
 [L'EUROPÉEN] (1930), *Le silence de Zigmund* [!] Moricz, L'Européen, 1930. január 22., 6.
 [FELJEGYZÉS] (1927), *A Francia Külügyminisztérium Protokoll Osztályának feljegyzése*, [1927.] január 13., Dossier „Légion d'honneur Molnar, Heltai”, Archives diplomatiques, Ministère des Affaires étrangères, Paris (Courneuve), Protocole, Série D, Décorations n° 26, Légion d'honneur, étrangers à l'étranger, carton 77, Nommés M–O, 1927.
 GARA László (1930), *Magyar irodalom Franciaországban*, Nyugat, 1930/10, <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00490/15207.htm> (2013. május 6.).

- GARA László (1931) *levele Babits Mihálynak*, 1931. július 17., OSZK Kézirattár, Fond III/490/2.
 GYERGYAI Albert (1930a), *Móricz Zsigmond franciául. Derrière le dos de Dieu. Gara László és Marcel Largeaud fordításában – Rieder kiadása*, Nyugat, 1930/14, <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00494/15364.htm> (2013. május 6.).
 GYERGYAI Albert (1930b) *levele Babits Mihálynak*, Budapest, 1930. június 12., OSZK Kézirattára, Fond III/527/14.
 GYERGYAI Albert (1968), *Gara László*, in *A Nyugat árnyékában*, Budapest, Szépirodalmi, 339–348.
 Robert DE FLERS (1927) *levele a Francia Köztársaság Elnökének*, 1927. január 11., Dossier „Légion d'honneur Molnar, Heltai”, Archives diplomatiques, Ministère des Affaires étrangères, Paris (Courneuve), Protocole, Série D, Décorations n° 26, Légion d'honneur, étrangers à l'étranger, carton 77, Nommés M–O, 1927.
 I. (1930), [cím nélkül], *La Semaine à Paris*, été 1930, 19.
 [KÜLÜGYMINISZTER] (1927), *A Külügyminiszter távirata a Budapesti Francia Követségnek*, 1927. január 15., Dossier „Légion d'honneur Molnar, Heltai”, Archives diplomatiques, Ministère des Affaires étrangères, Paris (Courneuve), Protocole Série D, Décorations n° 26, Légion d'honneur, étrangers à l'étranger, carton 77, Nommés M–O, 1927.
 M. POGÁNY Béla (1927), *Móricz Zsigmond, a regényíró. Bevezető tanulmány «Az Isten háta mögött» Rieder-nél rövidesen megjelenő francia fordításához*, Nyugat, 1927/11, <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00420/13119.htm> (2013. május 6.).
 Aurélien SAUVAGEOT (1930), *Michel Babits*, in Michel BABITS, *Le Fils de Virgile Timar*, Paris, Librairie Stock, 9–15.

BEZECZKY GÁBOR

Whodunit

Robert Graves *I, Claudius* című regénye 1934-ben látott napvilágot. Magyar fordítása szinte azonnal, már a következő évben megjelent. Ez előrevetítette a regény későbbi sorsát is. A könyv ugyanis népszerűnek bizonyult: tizenegy, egymástól kisebb-nagyobb mértékben különböző szövegű kiadása van magyarul. A regény magyar változatainak mindegyike a fordítási hibák több jellegzetes típusának óriási gyűjteménye. Már ebből a tényből is kiderül: a kelendőség, az olvasottság a legkevésbé sem függ össze a fordítás megbízhatóságával.

A különböző hibatípusokból elvben elegendő lenne egy-egy példát bemutatni. Azért hozok többet is, hogy érzékeltessem az egyes típusokon belüli változatokat. Eredetileg arra készültem, hogy jóval nagyobb terjedelemben ismertetem a regény magyar változatában megtestesülő fordítási hagyományt, de menet közben mindig elment a kedvem attól, hogy több időt szánjak a silány szövegre. A szenvtelen hanghordozás fenntartása sem bizonyult könnyűnek – időnként még lehetségesnek sem. A szűkös tér viszont, mely ezúttal rendelkezésemre áll, azt hozza magával, hogy nincs mód elemezni a kínálózó óriási anyagból kiválasztott példák mindegyikét.

A hibák első típusába a súlyos melléfogások sorolhatók. Fogyatékos nyelvtudás, figyelmetlenség, nemtörődömség, értetlenség lehettek a hibák okai.

1.

Written in a heavy style, parodying that of my bugbear Cato, it was, I flatter myself, a very funny book, the argument being so perfectly paradoxical. (GRAVES 1961, 194)¹

Nehézkes stílusban írtam, voltaképpen azt a bolhászó Catót parodizáltam, és azzal hízelgek magamnak, hogy remekül sikerült a kis könyv, maga a lényege annyira csak paródia. (GRAVES 1970, 196)

Nagyon jó magyar megfelelője van annak, ahogyan a „bugbear” szó a szövegben megjelenik: a „mumus”. De az mindenesetre bizonyos, hogy az angol szónak semmi köze a – semmilyen értelemben vett – bolhászáshoz. Rejtély az is, miért ismétlődik a „paródia”, amikor az angolban „paradoxical” olvasható. Hol marad a magyarból a „funny”, vagy az „argument”? Mit keres viszont ott a „remekül sikerült” és a „lényeg”? Önmagában már ez a példa is megmutatja, milyen jellegű és színvonalú fordítással van dolgunk.

2.

The Tiger had to pretend that he was not one of the assassins and joined the Germans in their cries for vengeance. (429)

A Tigris úgy tett, mintha nem tartozna a merénylőkhöz, és ő is együtt üvöltött a germánokkal bosszúért, de azok gyanút fogtak, ledöfték. (GRAVES 1970, 408)

Vajon honnan vehette a fordító, hogy a germánok gyanút fogtak és ledöfték a Tigrist? A regény eredetije semmi ilyesmit nem tartalmaz.

¹ A továbbiakban az angol nyelvű idézetek mellett az oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

3.

I spent my leisure time in making a study of the ruins of the Old City, with the help of a contemporary survey, and familiarizing myself with the geography of the country in general. (245)

Szabad időmben a régi városok romjait tanulmányoztam, és igyekeztem megismerkedni a környék földrajzával általában. (GRAVES 1970, 245)

Az angol szövegben szereplő „Old City” Karthágóra utal. S vajon miért hiányzik a magyarból a „contemporary survey” fordítása?

Vannak fordítók, akiknek valamiképpen nehezükre esik a legjobb és legkézenfekvőbb magyar megfelelőt használni. Ha az eredetiben az áll: „bed”, akkor a magyarban jó eséllyel szerepel valami olyan szó, mint amilyen a „hencser”. A hibák második típusába olyan szövegrészletek sorolhatók, melyekben az eredeti semmiféle megértési nehézséget nem okoz, a magyar szöveg mégis valami egészen mást mond. Ebből a típusból megszámlálhatatlanul sok van a regény magyar fordításában. Minden lapra, talán minden bekezdésre jut belőle. A példák nem igényelnek magyarázatot.

4.

Germanicus was in France collecting tribute. (170)

Germanicus gall földön volt állami ügyekben. (GRAVES 1970, 172)

5.

Haterius excelled in parody. (209)

Haterius ragyogóan tudott gúnyolódni. (GRAVES 1970, 210)

6.

I was also appointed a priest, but had to pay a higher initiation fee than anyone, because I was Livia's grandson. (175)

Mint Livia unokáját, engem is felvettek az új papi rendbe, s felvételi díjként többet kellett fizetnem, mint bárki másnak. (GRAVES 1970, 177)

7.

There had apparently been no antiquarian expert among the commissioners, so that a number of gross misunderstandings of ancient religious formulas had been embodied in the new official liturgies. (150)

Nyilvánvaló, hogy a bizottság tagjai között egyetlen régész sem akadt, erre magyarázható az a sok kínos félreértés, amelyet az új hivatalos liturgiába belevettek. (GRAVES 1970, 152-153)

8.

Don't be afraid. Say what it seems to mean to you. (55)

Ne félj, mondd meg őszintén. (GRAVES 1970, 57)

A harmadik típusba – rögtön ki fog derülni, miért veszem fel önálló típusként – olyan esetek sorolhatók, mikor a fordító kisebb-nagyobb szövegrészleteket, szavakat, tagmondatokat, mondatokat, bekezdéseket egyszerűen elhagyott a magyar fordításból. Ebből a típusból is rengeteg van.

9.

Let me get it for you. I don't expect it's been moved since then. (107)

Mindjárt elhozom. (GRAVES 1970, 109)

10.

He had become excessively rich and famous, charging as much as a thousand gold pieces for a single professional visit, and making a favour of it at that. (34)

Az orvos időközben hihetetlenül gazdag és híres lett, egyetlen orvosi látogatásért ezer aranyat szokott volt kérni. (GRAVES 1970, 37)

11.

Though Tiberius took the sole credit for this interpretation it was I who had first given meaning to AESAR (the queer word had been much discussed), being the only person at Rome who was acquainted with the Etruscan language. (174)

Ámbár Tiberius a maga érdeméért könyvelhette el a vilámcsapás magyarázatát, voltaképpen én voltam az, aki először így magyaráztam az AESAR szót, lévén az egyedüli ember Rómában, aki beszél etruszkul. (GRAVES 1970, 175)

A megállapítás, mely szerint ebből a típusból rengeteg van, nem pontosan írja le a helyzetet. Bár korábban is előfordul, hogy ez eredeti szöveg bekezdései hiányoznak a magyarból, a huszonkettedik fejezettől sokat romlik a helyzet: innentől kezdve már teljes oldalak maradnak el. Egymás után akár több is. Kétségtől nagyvonalú megoldás és a fordítók titkos vágyálma: ha bármi nehézség adódik, egyszerűen átugrani a bosszantó részletet. Úgy számolom, hogy a regény magyar fordítása mintegy harminc oldallal lehet rövidebb annál, mint amekkora az efféle kihagyások nélkül lenne.

A fordítás szövege az első kiadás óta eltelt csaknem nyolcvan év alatt sokat változott, de nem sokat javult. Sőt, előfordul, hogy a helyes változatot cserélte, bárki volt is a javító, hibásra.

A fenti kilencedik példa az 1965-ös kiadás előtti kiadásokban még helyesen szerepelt.

9a.

Let me get it for you. I don't expect it's been moved since then. (107)

Mindjárt elhozom, nem hiszem, hogy azóta elvitték volna. (GRAVES 1935, 103)

Nem tudni, ki végezte el a javítást. A változtatások a fordító emigrálása (1956), majd a halála (1973) után sem értek véget. Ugyanakkor a harminc oldalnyi hiányt senki nem pótolta.

Ugyanez esett meg a fenti második példával: a javítás ebben az esetben is rontást jelent. Az 1970 előtti kiadások még a helyes változatot tartalmazzák.

2a.

The Tiger had to pretend that he was not one of the assassins and joined the Germans in their cries for vengeance. (429)

A Tigris úgy tett, mintha nem tartozna a merénylőkhöz és ő is együtt üvöltött a germánokkal bosszúért. (GRAVES 1935, 386)

Némiképp más eset, de idetartozik, hogy a fenti hatodik példa magyar szövege még hiányzott az első három kiadásból. Az 1957-es kiadásba a következő formában került:

6a.

I was also appointed a priest, but had to pay a higher initiation fee than anyone, because I was Livia's grandson. (175)

Mint Livia unokáját, engem is felvettek az új papi rend-

be, de felvételi díjként többet kellett fizetnem, mint bárki másnak. (GRAVES 1957, 163)

Ugyanez a részlet a 2001-es kiadásban:

6b.

Mint Livia unokáját, engem is felvettek az új papi rendbe, s több felvételi díjat kellett fizetnem, mint bárki másnak. (GRAVES 2001, 183)

A változtatások túlnyomó része a meglévő nagy hibákhoz és hiányokhoz képest érdektelen apróságokat módosít. Ráadásul úgy látszik, a javító legtöbbször nem az eredeti szöveg alapján dolgozott, hanem a már létező magyar szöveget stilizálta az ízlése szerint.

12a.

I made obeisance, turned hurriedly and went stumbling away, sprawling headlong down the first flight of broken stairs, cutting my forehead and knees, and so painfully out, the tremendous laughter pursuing me. (8)

Mélyen bókoltam, gyorsan sarkonfordultam, és botladozva elmentem. Nagyot zuhantam rögtön a törött lépcsők első fordulójában, megsebezve homlokom és térdem, s közben a borzalmasan szép harsogó kacagás üldözött. (GRAVES 1935, 10)

12b.

Mélyen bókoltam, gyorsan sarkonfordultam, és botladozva elmentem. Nagyot zuhantam a törött lépcsők első fordulójában, megsebezve homlokom és térdem, üldözött a borzalmasan szép, harsogó hahotázás. (GRAVES 1957, 9–10)

12c.

Mélyen bókoltam, gyorsan sarkon fordultam, és botladozva elmentem. Nagyot zuhantam a törött lépcsők első fordulójában, megsebezve homlokom és térdem, üldözött a borzalmasan szép, harsogó kacagás. (GRAVES 1970, 10)

Jó lenne tudni, ki végezte el a javításokat. Más esetben természetesen adódnék a feltevés, hogy a javításokat – még ha a kiadói lektor javasolja is – a szerző, vagyis a fordító hajtja végre. Ez azonban ebben az esetben kérdéses.

A könyvet Pálóczi-Horváth György fordította. Életrajzi vázlatát megtalálható a *Magyar Életrajzi Lexikon*ban, de – mivel kalandos élete során több ország titkosszolgálatának is dolgozott, és vele is több titkosszolgálat is foglalkozott – a közölt adatok, talán még a legegyszerűbbek sem tekinthetők feltétlenül megbízhatónak. (Az ilyen szolgálatok rutinszerűen hamisítottak dokumentumokat, sőt hivatalos okmányokat is.) Akadnak, mint mindig, emberek, akik tudni vélik az egyértelmű és végső igazságot a fordítóval kapcsolatban, de az ilyesmi-ről mindig ki szokott derülni, hogy sem nem egyértelmű, sem nem végső.

Mindez csak azért jön elő, mert nem lehet tudni, kitől származnak a regény 1957 utáni kiadásaiban található változtatások. Valószínűleg megbízható az adat, mely szerint az 1949-ben letartóztatott és tizenöt évre ítélt Pálóczi-Horváth 1954-ben szabadult a börtönből, majd rehabilitálták. Az is könnyen elképzelhető, hogy 1954 és 1956 között maga Pálóczi-Horváth készítette el a regény fordításának azt a változatát, mely 1957-ben jelent meg – annak ellenére, hogy közben, 1956-ban, a fordító Londonba menekült. Merészeltek-e viszont a Gondolat Kiadó munkatársai levelezni az állambiztonsági szervek által vizsgált (RAINER M. 2002), Londonban élő fordítóval 1957 után?

HIVATKOZÁSOK

- Robert GRAVES (1961) [1934], *I, Claudius. From the Autobiography of Tiberius Claudius*, New York, Vintage Books.
- Robert GRAVES [1935], *Én, Claudius. Tiberius Claudius római császár önéletrajzából*, ford. PÁLÓCZI HORVÁTH György, [Budapest], Athenaeum.
- Robert GRAVES [1938], *Én, Claudius. Tiberius Claudius római császár önéletrajzából*, ford. PÁLÓCZI HORVÁTH György, 2. kiad., [Budapest], Athenaeum.
- Robert GRAVES [1942], *Én, Claudius. Tiberius Claudius római császár önéletrajzából*, ford. PÁLÓCZI-HORVÁTH György, 3. kiad., [Budapest], Athenaeum.
- Robert GRAVES (1957), *Én, Claudius. Tiberius Claudius római császár önéletrajzából*, ford. PÁLÓCZI-HORVÁTH György, 2. [4.] kiad., Budapest, Gondolat.
- Robert GRAVES (1965), *Én, Claudius. Tiberius Claudius római császár önéletrajzából*, ford. PÁLÓCZI-HORVÁTH György, 3. kiad., Budapest, Gondolat.
- Robert GRAVES (1970), *Én, Claudius. Tiberius Claudius római császár önéletrajzából*, ford. PÁLÓCZI-HORVÁTH György, 4. kiad., [Budapest], Gondolat.
- Robert GRAVES (1975), *Én, Claudius. Tiberius Claudius római császár önéletrajzából*, ford. PÁLÓCZI-HORVÁTH György, 5. kiad., Budapest, Gondolat.
- Robert GRAVES (1982), *Én, Claudius. Tiberius Claudius római császár önéletrajzából*, ford. PÁLÓCZI-HORVÁTH György, 6. kiad., Budapest, Gondolat.
- Robert GRAVES (1993), *Én, Claudius. Tiberius Claudius római császár önéletrajzából*, ford. PÁLÓCZI-HORVÁTH György, [Budapest], Novella.
- Robert GRAVES (2001), *Én, Claudius. Tiberius Claudius római császár önéletrajzából*, ford. PÁLÓCZI-HORVÁTH György, Budapest, Európa.
- Robert GRAVES (2009), *Én, Claudius. Tiberius Claudius római császár önéletrajzából*, ford. PÁLÓCZI-HORVÁTH György, Budapest, Európa.
- RAINER M. János (2002), *Magyar hírszerzés 1957–1967*, Múlt-Kor Történelmi Portál, 2002. augusztus 13., <http://mult-kor.hu/cikk.php?id=5585> (2013. április 28.).

SELÁF LEVENTE

Jacques Roubaud: a műfordítás és az enigmák

Az irodalmi fordítás számtalan metaforája közül a rejtvényfejtés vagy kódfejtés az egyik legmeghatározóbb. A fordítótól azt reméljük, érti az eredetit, pontosan azt közvetíti, adja át, megőrizve jelentését, stilisztikai, prozódiai, szemantikai különlegességeit, vagy összevetve munkáját az eredetivel mindig azért kárhoztatjuk, amit nem tudott megoldani. A jelentés teljességét kérjük számon, mintha az eredeti egy bonyolult kóddal rejtjelezett szöveg lenne, melynek részleges megoldása ugyanúgy semmit sem érne, mint egy matematikai egyenlet félbehagyott vagy akárcsak egy ponton is hibás megoldása. Sőt, míg az egyenlet megoldási kísérletében felismerhetjük azt is, ami sikerült, mintha az irodalmi fordítás során csak az egyetlen kulcsszó(sorozat) megtalálása adhatná vissza az eredeti értelmét/teljességét az értő számára.

Mi lehetne hát az irodalmi fordítás kényes művelete számára alkalmasabb alapanyag, mint egy enigma? Egy valószínűleg megoldhatatlan enigma.

Jacques Roubaud különösen vonzódik az enigmákhoz. Legtöbb általam ismert műve bizonyos szempontból feladvány, ahol a titok elsősorban azokhoz a szövegekhez kapcsolódik, melyek interpretációjaként, átíratként, idézéseként maga is létrejött. És gyakran válik témává az enigma megfejtése: a Grál keresése (*Graal théâtre*), az identitás megtalálása (*Le chevalier*

Silence), az álomfejtés (*Le grand incendie de Londres*). A kulcsot, ha a feladvány lírai vers, néha megkapjuk mi is.

Jacques Roubaud azt állítja magáról, hogy rossz a fantáziája, ezért hogy ritkán, szinte soha nem ír olyan történetet, amely a saját ötletén alapulna; ehelyett adaptációkat készít korábbi regényekből, elbeszélésekből, vagy önéletrajzi témákkal dolgozik. Ez a gesztus egyfajta öndeheroizálás, s egyben annak elhárítása, hogy bármiféle kordivat, posztmodern identitás határozná meg az író munkamódszerének kiválasztásában.

Az intertextualitás néha bevallott, néha rejtett, gyakran pedig olyan módon összetett, hogy a könnyen beazonosítható forrásszöveg mellett más, jóval nehezebben felismerhető szövegek is részt kaptak egy-egy Roubaud-mű felépítésében.¹ Az alapszöveg néha az alpműveltség része, és ilyenkor a kód megfejtése, ha csak az intertextuális kapcsolatot értjük alatta, egyértelmű. Ilyen a *Mirabeau-híd* című közismert Apollinaire-vers első versszakának parafrázisa, ahol a hozzá fűzött, a vers kontextusát megadó humoros tudományos magyarázat megindokolja, mi tette szükségessé a vers átírását:

A Mirabeau-híd

A Mirabeau-híd alatt fut az Y-onne*
S szerelmeink
Mért gondolom vajonne
Hogy az öröm nem nő csak a jajonne.

*Amikor két eltérő nevű** vízfolyás találkozik, az összefolyásukból származó vízfolyás annak a nevét veszi fel, amelyiknek magasabb a vízhozama a találkozás pillanatában. A legfrissebb mérési eredmények alapján a folyót,

¹ Lásd Roubaud különleges kompilációs-imitációs eljárásáról a „*Vida*” du *troubadour* Rubaut című életrajzban és a *Nous, les moins-que-rien, fils aînés de personne* kötet többi írásában: SELÁF 2009.

melyet Párizsban Szajjának hívnak, Yonne-nak kellene nevezni.

** Ha ugyanazt a nevet viselték (ami meglehetősen ritka), megtartják.

(ROUBAUD 2010a, 63 – Seláf Levente fordítása.)

Máskor előfordul, hogy a populáris irodalomhoz tartozó műveket parafrazeál, például Laura E. Richards *Elelelephony* című versét *L'enfant d'Éléphant* című kis kötete címadó versében (ROUBAUD 2011, 1), ahol a költői igazság, a rímkenyszer mintha felülírná a szótárak igazságát, mélyebb dimenziókat adva egy szóviccnek.²

A műfordító az Oulipo alkotóinak műveivel egyébként is gyakran bajban van. Nemcsak a műfordítás általános nehézségeivel kell megküzdenie, a formai és tartalmi hűség követelményével, hanem azzal az egy vagy több *contrainte*-tel, játékszabállyal, mely a szöveg megírásához vezetett. Roubaud kapcsán sem tudhatjuk mindig biztosan, hogy valamelyik műve oulipiánus vagy sem. És bár sokat elárul interjúkban, önéletrajzi írásában írói módszereiről, megoldásairól, mindig megőriz valami homályt, megfejtésre váró elemet, ami opálOSSá teszi a költészetét vagy akár a prózáját is. Az ő esetében nem áll rendelkezésre a fordítónak, filológusnak egy olyan „*cahiers de charge*”, mint Georges Perec *Vie: Mode d'emploi* című regényénél, amely meghatározhatóvá tenné a megkötések rendszerét, legyen szó akár egy forrásszövegről, akár egy formai szabályról.

A fordító kínjait illusztrálандó egy feladvánnyal fordulok az irodalomtudóshoz. Roubaud legismertebb verseskötete, a *Quelque chose noir* fordítása, mint azt megtapasztalhattam, bonyolult feladat (lásd ROUBAUD 2010b). A kötet többszintű, tudatos megkomponáltságát eltakarhatja a felszínen egyértelműnek és egyedűlinek tűnő numerikus megkötés, a 9×9 vers,

² Hálásan köszönöm Viszocsek Péteri Évának, hogy megtalálta a vers angol modelljét.

egyenként kilenc szakaszból, prózaversben. A prózavers lazasága úgy általában és a kötet első verseiben is azt sugallják, hogy a számszimbolikán kívül a fordítónak mást nem kell figyelembe vennie. Pedig ez a szerkezet az egyes versek szintjén kiegészül több olyan elemmel, melyek a formai kötöttséget erősítik. „Verstörmelékből készítem ezeket a mondatokat” – jelzi az *El-szöksz tőlem* című vers felütése, és valóban különböző fokon megverselt töredékekből állnak össze a kötet versei. A szorosabbban kötött szótagszám, a rímek, parallelizmusok gyakoribbá válnak a kötet vége felé a teljesen prózai kezdethez képest. De a szerzőtől pontos szabályt az egyes versek formai megoldásaihoz nem kap sem a fordító, sem az olvasó.

A fordítói feladat összetettségének egyik legizgalmasabb példája az *Enigma* című vers. Ezt a szerző Abraham de Vermeil barokk költőnek dedikálja (VERMEIL 1976, 121). A kevésbé ismert, 16–17. század fordulóján alkotó kiváló szerző több verssel, köztük az *Ores que je suis mort, je vai, je viens, je vire* kezdetű szonettjével is szerepel Jacques Roubaud *Soleil du soleil* című versantológiájában (ROUBAUD 1990, 275).³ Roubaud *Enigmája* ennek a versnek az átírata.

Az enigma felfogható trópusként, retorikai alakzatként és a reneszánsz-barokk költészet egyik műfajaként is. Egyfajta rejtvény, rejtély, feladvány, melynek megoldását általában nem adja meg a szerző. Közel áll a szimbólumhoz, az allegóriához, az emblémához, végső soron még az echós vers technikája is rokon vele. A leírás, a meghatározás képi elemek segítségével is történik, de nem épül kötelezően ezekre.

Abraham de Vermeil enigmatikus szonettjének címzettje barátja, Nicolas Richelet ügyvéd, a megoldás is az ő feladata volt a vers szerint. De idézzük azért a verset, melynek titkát tudunkkal senki sem tudta még megfejteni.⁴

³ A kötet 531 szonettet tartalmaz a 16–17. századi francia költészetből, hetet Vermeiltől.

⁴ Sejtésünket Jacques Roubaud is megerősítette 2013 áprilisi e-mail-

Ores que je suis mort, je vai, je viens, je vire,
Et quand j'estoi vivant j'arrestoix aux desers,
Je peuploi les rochers, or' je peuple les mers,
Je portoi fruit sans vie, ores mon fruit respire.

Le Ciel me tempestoit, or l'onde me martire,
Ma mere m'assit droict, et mon pere à l'envers,
Je fuis autant le vert, comme je suis le pers,
Mes cheveux m'esbranloient, ore une herbe m'inspire.

Ores je vai sans pieds et guerroye sans main,
J'enfante et englouti mon pere et mon germain,
Je suis dans l'Univers pleine de plusieurs mondes.

Devine, Richelet, est-ce point celle-là
Qui grise me vomit, et noire m'avalala
Qui me mit dans le feu me retirant de l'onde?⁵

Lehet, hogy Richelet vagy Vermeil magával vitte a sírba a titkot, s a megoldás reménytelenebb, mint a thébai szfinx rejtvényének megfejtése.⁶

jében: ahogy fogalmazott, „úgy tűnik, senki sem ismeri az enigma megoldását”.

⁵ Íme a vers hozzátételleges próza fordítása: „Most, hogy halott vagyok, megyek, jövök, fordulok / És amíg életben voltam, a sivatagban álltam meg / A sziklát népesítettem be, most viszont a tengereket, / Életelen gyümölcsöt hordoztam, most viszont a gyümölcsöm lélegzik. // Az ég vert viharral, most a hullám tesz mártírrá, / Anyám ültetett egyenesen, apám visszafelé, / Úgy menekülök a zöldtől, ahogy követem a kékest, / Hajam megremegtetett, most egy fűszál ad sugallatot. // Most láb nélkül megyek, és kéz nélkül harcolok, / Gyermeket szülök és elnyelem apám és testvérem, / Az Univerzumban vagyok, több világgal tele. // Találd ki Richelet, vajon ez-e az, / Ami szürkén kihányt s feketén körbefolyt, / Ami a tűzbe tett, s a hullámból partra vont.” Az eredeti fét kiemeléseiről lásd később.

⁶ Mint tudjuk, volt, aki a thébai szfinx rejtélyét is megoldotta. Például Jacques Jouet, az Oulipo tagja, Jacques Roubaud barátja már féltucat-

Jacques Roubaud *Enigmája* több retorikai eszközt, félsort, rímet vesz át Vermeiltől. A pontos egyezéseket félkövér karakterekkel jeleztük. Egyfajta furcsa ráismerés indokolta valószínűleg az átírást, hiszen a *Quelque chose noir* számos motívuma előfordul ebben a majd háromszáz évvel korábbi szonettben. A világok sokaságának elmélete, melyet David Lewis nyomán használt Roubaud több versében is, itt furcsa megerősítést kap a tizenegyedik, ezen kívül az utolsó előtti sorban, amit Roubaud változtatás nélkül átvesz; a szürke és fekete színek játéka szintén megjelenik a kötet több pontján, a fotográfia témájához kapcsolódva. Roubaud verse itt a kilenc részből álló szerkezetbe beleopta a szonett szerkezetét is, tizennégy sort oszt fel kilenc szakaszra, a vers grafikai képe még a versszakokra osztást is tükrözi, s voltaképp az eredetinek (néhány licen-ciával) rímelését, sőt rímeit és szótagszámát, sormetszeteit is pontosan imitálja. A titok tárgyának/alanyának jellemzése az első részben Roubaud-nál tagadásokból épül fel, a *via negativa* jegyében,⁷ míg Vermeil paradoxonok sorával írja körül a titkát. A vers egyre közelebb kerül az eredetihez, egyre többet idéz belőle, egyre pontosabb rímekkel: azt a formai kikristályosodást látjuk egy vers szintjén, amit az egész kötetben is megfigyelhetünk, a végén megtörve egy különleges asszonánccal: *mondes – ombres* ('világok' – 'árnyékok'), kicserélve az eredeti *onde* ('hullám') záró rím��avát.

Egy irodalmi mű, kivált egy oulipiánus irodalmi mű több szinten lehet enigmatikus. A megértés bizonyos szintjei a rámutatással (nézd, ebből ez lett) vagy a kontextualizálással (olvasd hozzá) elérhetőek. Ha a mű egy megoldandó enigma, akkor a rejtvény ennél többet is követel.

Roubaud verse, az *Enigma* Abraham de Vermeil enigmájának megoldása. Az egyik lehetséges megoldása, hiszen a költészetben lehetséges a párhuzamos megoldások létezése. De vajon mi

nyi különböző megoldást talált a szfinx enigmájára, tehát nem szabad csüggednünk.

⁷ Lásd *A nemlétezés teológiája* (ROUBAUD 2010b, 70).

Roubaud *Enigmájának* megoldása? Egy fordítás, mondanám, az egyik lehetséges megoldása. De a fordítás, ahogy a parafrázis, éppen azt nem teheti meg, hogy az esetleges egyetlennek gondolt megoldást megossza az olvasóval, hiszen az enigma lényegét elárulni, s így megfosztani az olvasót az elmélyülés és a kódfejtés örömétől a legnagyobb bűn, amit elkövethet a közvetítő. A kód megfejtéséhez vajon elegendő-e itt az intertextuális kapcsolat feltárása, a két szöveg kapcsolatának pontos rekonstruálása? Talán igen, talán nem.

Egy másik lehetőség, s most ezt kínáljuk fel, ajándékként és feladvánnyként, hogy a megoldás, mindkét enigma megoldása a filológus, irodalmár, értelmező olvasóra vár. Ehhez csak némi alpanyagot kívántunk szolgáltatni.

HIVATKOZÁSOK

Jacques ROUBAUD (kiad.) (1990), *Soleil du soleil. Le sonnet français de Marot a Malherbe. Une anthologie*, Párizs, POL.

Jacques ROUBAUD (2010a), *A Mirabeau-híd*, ford. SELÁF Levente, Kalligram, 2010/4, 63.

Jacques ROUBAUD (2010b), *Vala mi: fekete*, ford. SELÁF Levente, Budapest, Kalligram.

Jacques ROUBAUD (2011), *L'enfant d'Éléphant*, h. n.

SELÁF Levente (2009), *Ouvroirs et consistoires. Imitation et reprise des genres médiévaux dans une oeuvre de Jacques Roubaud*, in Séverine ABIKER, Anne BESSON és Florence PLET-NICOLAS (szerk.), *Le Moyen Age en jeu*, Presses Universitaires de Bordeaux, 371–379 (Eidolon, 86).

Abraham DE VERMEIL (1976), *Poésies*, kiad. Henri LAFAY, Párizs–Genf, Droz.

BALOGH PIROSKA

„Temptare volui possentne proferri in lucem”¹

*Latin nyelvű esztétikai szövegek kiadásának
fordításelméleti kérdései*

„Annál jobb a fordítás, minél hívebb” – állította szentenciózusan Kazinczy mintegy két évszázada (KAZINCZY 1907, 384).² Azonban ő sem maradt ment némi kételytől, legfőképpen attól nem, ami szinte minden műfordítással próbálkozó gondolkodót megkísértett, s melynek radikális változatát így summázta Szegedy-Maszák Mihály: „A fordítás sikerének nem a forrás-szöveghez való hűség a föltétele, hanem az, hogy az átköltés képes-e beilleszkedni a célnyelv hagyományába” (SZEGEDY-MA SZÁK 1998, 65). A fordításelméleti írásokat Cicerótól napjainkig összefoglaló, válogató antológiák és kézikönyvek,³ legyenek bár kifejezetten magyar, avagy európai, esetleg globális horizontúak, egyértelműen jelzik, hogy a fordítás elméleti megalapozását

¹ „[...] meg akartam kísérlni felszínre hozni azokat” – CICERO, *Paradoxa*, 4. A tanulmány az MTA–DE Textológiai Kutatócsoportja, valamint a Miskolci Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolája által szervezett *Textológia – Filológia – Értelmezés* című konferencián (Miskolc, 2013. május 29–31.) elhangzott előadás részlete.

² Kazinczy fordításelméleti nézeteiről részletesen lásd BURJÁN 2003.

³ Az itt használt kézikönyvek: SCHULTE és BIGUENET 1992; ELLIS, 1989; FRANCE és HAYNES 2006; STOLZE 1994.

a kezdetektől meghatározzák a végletes válaszok. Az intézményesített fordítástudomány alig fél évszázados diszciplináját tekintve azonban egyértelmű a tendencia a műfordítások kapcsán: „a középpontba a forrás helyett a cél, a fordító láthatatlansága helyett alkotói méltósága, a fordítás mint írás helyett a fordítás mint alkotás, az általános szabályok helyett a specifikumok kerültek”, illetve a fordítás meghatározása „távolodik az eredeti kultuszától, a kanonikusságtól és a hűségtől a folytonosság és változás, valamint az egyenrangúság és szabadság felé”.⁴ Figyelemreméltó azonban, hogy e változás markánsan és egyértelműen csupán a műfordítás teoretizálásában mutatható ki, argumentációja is fikciós, azaz műalkotásként definiált szövegek és egyéb mediális formák adaptációira épül. Mindeközben az irodalomtudományi vonatkozású metaszövegek fordításának elméleti vonatkozásai továbbra is betagozódnak egy olyan vízióba, mely főként természettudományos szakirodalmi fordításokra épül, és a szaknyelveket egyértelműen a nyelvi univerzálék ideális terepének tekinti.⁵ Úgy tűnik, elsősorban a filozófiai írásként kanonizált szövegek kapcsán mozdul el ez az elméleti diskurzus a holtpontonról. Jól mutatja ezt Albert Sándor „A fővenyre épített ház”. *A fordításelméletek tudomány- és nyelvfilozófiai alapjai* című kötete (ALBERT 2011) és a Lisan Foran szerkesztésében kiadott *Translation and Philosophy* című tanulmánykötet (FORAN 2012). E kötet tanulmányainak egy része, akárcsak Albert Sándor kötetének záró fejezete, konkrét filozófiai terminusok fordíthatóságának nehézségeit kutatja. A fenti kötet tanulmányainak másik része pedig, elsősorban Ricœur fordításelméletéből kiindulva a fordítást filozófiai hermeneutikai tevékenységként írja le.

⁴ JONES 2008, 8 („in focus from source to target, from invisibility to authorship, from writing to production, and from universality to specific differences”; „The history of translation traces a movement away from originality, canonicity, and fidelity toward fluidity and equality”). Lásd még VENUTI 1995 és 1997.

⁵ Ez egyetlen e témával foglalkozó magyar nyelvű kézikönyv jó példa erre: TARNÓCZI 1966.

Konkrét „fordítói helyzetbe” kerülve, jelesül 18–19. századi, latin nyelvű, magukat esztétikai tanulmányként definiáló szövegek magyar nyelvű, kortárs kiadása közepette e két utóbbi teoretikus kutatási irány jelenthet természetesen valamiféle fogódzót. A filozófiai terminusok fordításának technikái némi áttétellel jól hasznosíthatók, a Ricœur-féle fordítási hermeneutika⁶ pedig kijelölhet bizonyos elméleti kereteket, melyekre a továbbiakban utalni is fogok. Mindez azonban meglehetősen ingatag fogódzónak bizonyul az e fordítási feladatban felmerülő, egyszerre textológiai, fordításelméleti és hermeneutikai szemszögből is leírható problémák és dilemmák kapcsán. A továbbiakban e problémák és dilemmák egy részét szeretném megosztani, mégpedig két szöveg fordítási-kiadási tapasztalatai alapján. A két latin szöveg két magyar esztétikaprofesszor egyetemi tankönyvként is használatos nagymonográfiája, melyek mintegy egy évszázadon át meghatározták a magyarországi művészetelméleti gondolkodást: Szerdahely György Alajos *Aesthetica sive Doctrina Boni Gustus ex Philosophia Pulcri deducta* című (SZERDAHELY 1778) és Schedius Lajos János *Principia Philocaliae, seu Doctrinae Pulchri* című (SCHEDIUS 1828) kötetei.⁷ Ricœur fordítási paradigmájának öt „alkalmazott hermeneutikai”, általa fordításetikainak nevezett csomópontja (RICŌEUR 1996, 4–6) mentén vizsgáltam a fenti fordítási tapasztalat kérdéseit és konklúzióit, melyek közül itt az elsőt van terem bemutatni:

A „vendégszeretet etikája” – az idegen narratíva befogadása a saját identitás textusai közé.

A vizsgált fordítások esetében az idegenség-probléma két aspektusból is rendhagyónak tekinthető. Egyfelől jelen esetben nem egyértelműen interlingvális, ugyanakkor nem is intralingvális fordításról van szó. A latin ugyanis nyelvészeti szempontból nyilvánvalóan különálló nyelv a magyartól, ugyanakkor a szövegek keletkezése idején (különösen igaz ez a Szerdahely-

⁶ Rövid bemutatását lásd KEARNEY 2007, 154–159.

⁷ Itt bemutatott fordításuk és szövegkiadásuk: BALOGH 2012 és 2005.

szövegre) szociolingvisztikai szempontból nézve rétegnyelvi és szaknyelvi funkciókat is betöltött a magyarországi nyelvi rendszerben. Mint hivatalos nyelv, egyszersmind az egyetemi tankönyvek előírt nyelve, mint szaknyelv pedig kitűnő médium a nemzetközi diskurzusok irányába, ráadásul az esztétika tudománya esetében a tudományt megalapozó szöveg, Alexander Gottlieb Baumgarten monográfiájának (BAUMGARTEN 1750) nyelve is. A Szerdahely-szövegből készített korabeli fordításkísérlet, Szép János átdolgozása (SZÉP 1796)⁸ már töredékessége révén is jól mutatja, hogy a magyar nyelven belül ekkor nem létezik adekvát szaknyelvi réteg effajta textushoz, azaz a Szerdahely-szöveg egészen biztosan nem szólalhatott volna meg kortárs nyelvi viszonylatban magyarul. Mindez a Schedius-szöveg esetében már csak fenntartásokkal igaz, ezt mutatja az is, hogy annak létezett egy, a szerző által elkészített magyar változata, melynek kézírata azonban nem maradt fenn. Ez a szociolingvisztikai szituáció a jelenkori magyar olvasó számára voltaképp modellezhetetlen, semmilyen helyettesítéssel nem oldható meg. És ez nem csupán valamiféle historicizáló kesergés, figyelembe véve azt, hogy míg a forrásszövegek hozzáférhetőek voltak a nemzetközi tudományos diskurzusok számára a maguk korában, ezt a jelenkori újrakiadás egy magyar fordítás segítségével nem oldhatja meg. Az általam alkalmazott szükségmegoldás, tudniillik a magyar fordítás könyvalapú megjelentetése után a latin szöveg hálózati kiadásának elkészítése, angol kommentárokkal, valójában csak szükségmegoldás, hiszen a latin nyelv nemzetközi státusza sem a régi. Teljesebb megoldást jelentene a latin szöveg mellett egy angol nyelvű fordítás hálózati közzététele – ez azonban lényegében azt jelenti, hogy a forrásszövegek eredeti nyelvi és mediális funkcionalitása egyetlen fordítás által nem valósítható meg, csupán egy sajátos triplikációval.

A másik elgondolkodtató sajátságot maguknak a latin szövegeknek a saját intertextusaik idegenségéhez való viszonya hordozza. Hogy a 19. század elején e tekintetben paradigmaváltás

⁸ Az átdolgozás nyelvi vetületéről, problémáiról lásd BARABÁS 2003.

történt, jól mutatja a Szerdahely- és a Schedius-szöveg idézés-technikája. Az 1828-as szöveg lényegében a mai szakirodalmi normák szerint jár el, azaz intertextuális utalásait kiemelve, idézőjelben, több esetben a forrásnyelven idézve és forrásmegjelöléssel ellátva adja meg. Ez esetben a fordítás során főként abban adódott dilemma, hogy a latin forrásnyelvű idézetek maradjanak-e latinul, kommentárban közölve a magyar fordítást, illetve hogy e magyar fordítás újrafordított legyen-e, avagy már kiadott, hivatalos műfordításból kerüljön ide. Végül a főszövegbe magyar nyelvű változat került, az esetek többségében műfordítás-idézet. Ennél azonban sokkal komolyabb problémát idézett elő a Szerdahely-esztétika kompilatív forráskezelési technikája.⁹ Már a jelölt idézetek többségében sem volt alkalmazható a fenti séma, mivel ezek jelentős része beépült a főszövegbeli narrációba, és az esetek többségében még idézőjel sem választotta el attól, csupán a mondatvégi lábjegyzet rövid, utalásszerű hivatkozása hívta fel a figyelmet a megidézett praetextusra. Az ilyenfajta beolvasó, de jelzett idézetek esetében végül a fordításban is amellet döntöttem, hogy nem töröm meg a narrációt, azaz nem alkalmazok idézőjelet. Ugyanakkor a műfordításrészletek többségét sem lehetett zökkenőmentesen applikálni, mert ugyancsak megtörte volna a narrációt, illetve nem illeszkedett annak gondolatmenetébe, ezért az idézett szövegrészeket aktualizált újrafordítására volt szükség – az idézett szöveg pontos határait a kommentárok sorszáma pontosított, vagy az idézett szöveget forrásnyelven közlő utalásaival jeleztem. Mindemellett a kompilatív szemléletnek köszönhetően számos teljesen jelöletlen idézet is megbúvik az eredeti latin szövegben, többségében latin forrásnyelvű praetextusokból (Baumgarten-, Quintilianus- és legnagyobb mennyiségben talán Cicero-szövegekből). Ez két következménnyel is jár. Egyfelől a magyar fordításban az általam, illetve a kötet lektora, Fórizs Gergely által azonosított idézetek szöveghelyei a kommentárokból jel-

⁹ E forráskezelési technika sok tekintetben őrzi nyomát a középkori, újkori kompilációs szövegkezelési módoknak, lásd BÁRCZI 2008.

zésre kerülnek. Ugyanakkor a magyar fordításban ezek már nem közvetlen idézetekként működnek, hiszen magyarul olvashatók, továbbá a fel nem ismert jelöletlen idézetek esetében jelentősen csökkent annak az esélye, hogy a magyar fordítást olvasók ezeket utólag pótolják, korrigálják, észleljék. Másfelől az is elgondolkodtató, vajon a jelöletlen Cicero- és Quintilianus-idézetek mennyiben rejtett, de szándékolt rámutatások, és mennyiben annak a tanulási technikának az automatikus következményei, hogy a latin prózáírás elsajátításának korabeli paneljei ezen auktorok szövegein, e szövegek idiómakészletén alapultak.

Úgy tűnik tehát, jelen esetben e szövegek idegensége felé való nyitottság egyszersmind kényszerű familiarizálást is jelent: a fordítás során a forrásszöveg mediális és intertextuális hatóköre jelentős mértékben átalakul, jelen esetben ugyan célorientáltabbá válik, de egyszersmind leegyszerűsödik.

Úgy hiszem, a fenti, esettanulmány jól mutatja azt, hogy mind a hermeneutikai, mind a retorikai alapú fordításelméleteknek van relevanciája metaszoövegek fordítása esetében is, illetve ezen elméletek számára megfontolandó lenne vizsgálati körük kiterjesztése a műfordításokon, reklámszövegen és egyebeken túl az eddig mellőzött metaszoövegek fordítási kihívásaira. Mert, hogy egy, a kezdő idézetet némileg felülíró Kazinczy-reflexióval zárjam soraimat, bizony nem csak a latin klasszikus auktorok fordítása fölött érdemes azon töprengeni, hogy „mint kelljen fordítani, a' Munka neme határozza meg, mellyet fordítunk, a' czél mellyért fordítunk, az olvasók kiknek fordítunk” (KAZINCZY 1836, XXXVI).

HIVATKOZÁSOK

- ALBERT Sándor (2011), „A főenyre épített ház”. *A fordításelméletek tudomány- és nyelvfilozófiai alapjai*, Budapest, Áron.
- BALOGH Piroska (ford. és kiad.) (2005), *Doctrina pulcri. Schedius Lajos János széptani írásai*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó.
- BALOGH Piroska (ford. és kiad.) (2012), *Szerdahely György Alajos esz-*

tétikai írásai I. *Aesthetica* (1778), Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó.

BARABÁS Balázs (2003), *Szép János és a magyar esztétikai nyelv kezdetei*, Korunk, 2003/12, 95–99.

BÁRCZI Ildikó (2008), *Ars Compilandi. A késő középkori prédikációs segédkönyvek forráshasználata*, Budapest, Universitas.

Alexander Gottlieb BAUMGARTEN (1750), *Aesthetica*, Traiecti Cis Viadrum, Kleyb.

BURJÁN Mónika (2003), „Ez a’ nyugtalan törekedés, dolgozásomat minél hasonlóbba tenni az eredetihez...” Kazinczy Ferenc nézetei a fordításról, ItK, 2003/1, 43–75.

Marcus Tullius CICERO, *Paradoxa Stoicorum ad M. Brutum*, használt kiadás: Otto PLASBERG (szerk.) (1911), *M. Tullii Ciceronis Paradoxa Stoicorum, Academicorum reliquiae cum Lucullo, Timaeus, De natura deorum, De divinatione, De fato*, Lipsiae, Teubner.

Roger ELLIS (szerk.) (1989), *The Medieval Translator. The Theory and Practice of Translation in the Middle Ages. Papers read at a conference in August 1987 University of Wales*, Cambridge, Brewer.

Lisa FORAN (szerk.) (2012), *Translation and Philosophy*, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, Peter Lang (Intercultural Studies and Foreign Language Learning, XI).

Peter FRANCE és Kenneth HAYNES (szerk.) (2006), *The Oxford History of Literary Translation in English IV. 1790–1900*, Oxford, Oxford University Press.

Sumie JONES (2008), *Refiguring Self and Other. Current Issues and New Approaches in Translation Studies*, Yearbook of Comparative and General Literature (Toronto), 54 (2008), 3–9.

KAZINCZY Ferenc (1836), *Római Classicusok magyar fordításokban*, I, Sallustius Kazinczytól, Buda, 1836.

KAZINCZY Ferenc (1907), *Levelezése*, kiad. VÁCZY János, Budapest, Akadémiai, 1907, XVI.

Richard KEARNEY (2007), *Paul Ricœur and the Hermeneutics of Translation*, Research in Phenomenology, 37 (2007), 147–159.

Paul RICŒUR (1996), *Reflections on a New Ethos for Europe*, in *The Hermeneutics of Action*, szerk. Richard KEARNEY, London, Sage, 4–16.

SCHEDIUS Lajos János (1828), *Principia Philocaliae, seu Doctrinae Pulchri, ad scientiae normam exacta*, Pest.

Rainer SCHULTE és John BIGUENET (szerk.) (1992), *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago, University of Chicago Press.

Radegundis STOLZE (1994), *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*, Tübingen, Gunter Narr.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály (1998), *Fordítás és kánon*, It, 1998/1–2, 63–83.

SZÉP János (1794), *Aesthetika avagy a’ jó ízlésnek a’ szépség filozófiájából fejtegetett tudománya...*, 1–2, Buda.

SZERDAHELY György Alajos (1778), *Aesthetica, sive doctrina boni gustus ex philosophia pulcri deducta in scientias et artes amoeniores*, I–II, Buda.

TARNÓCZI Lóránt (1966), *Fordítókalausz. A szakirodalmi fordítás elmélete és gyakorlata*, Budapest, Közgazdasági és Jogi Kiadó.

Lawrence VENUTI (1995), *The Translator’s Invisibility*, London–New York, Routledge.

Lawrence VENUTI (1997), *The Scandals of Translation*, London–New York, Routledge.

JENEY ÉVA

Averroes és a gyógyító irodalom

Magyar világirodalom

Első pillantásra talán érthetetlen, mi köze lehet a biblioterápiának a fordításhoz. Vajon közelebb kerülhetünk-e a kettő összefüggéséhez, ha figyelembe vesszük azt a megállapítást, hogy az irodalmi művek jelentős része fordításban áll az olvasó rendelkezésére? Magyarán, hogy mind a terapeuta, mind a résztvevő anyanyelvén olvassa és értelmezi a kiválasztott művet, származzék az akár *saját* irodalmából, akár *idegen*ből. Ettől még egyáltalán nem világos, hogyan függ össze az irodalomnak tulajdonított gyógyító erő azzal, hogy a „világirodalom” fordított irodalom. Talán könnyíti a dolgot, ha abból indulunk ki, hogy a nemzeti és világ- (a mi tájainkon európai) irodalom merev kettéválasztása történeti fejlemény, és a nacionalizmus korában vált igen nagy jelentőségűvé (éppen ennek köszönhetően mosódott össze sok esetben az esztétikum az ideologikummal, nemegyszer szétválaszthatatlanul). Napjainkban ez a jelentőség átalakulófélben van, és az átalakulás következményeként szükség is, hogy az irodalomnak ezt a felosztását újraértelmezzük. Mára talán beláthatóvá vált az az elképzelés, hogy a fordítási irodalom szorosan az anyanyelvi irodalomhoz tartozik. A biblioterapeutának konkrét műveket kell kiválasztania a terápiás tevékenység intézményének, helyszínének (kórház, könyvtár, iskola stb.) és a résztvevők (klinikai, életkori, élethelyzetbeli)

problémáinak megfelelően, s mikor ezt teszi, éppen ebből a magyar világirodalomból válogat. Alapfeltétele az irodalomterápiának, hogy a résztvevők egy nyelvet (hagyományt, kultúrát) beszéljenek, enélkül nincs terápiás kommunikáció. Más kérdés viszont – és ez nem mond ellene az előbbi állításnak –, hogy mindaz, amit a magyar irodalom sajátosságát meghatározó alapvető jellemzőknek tartunk, az „idegen” nyelvű irodalmak viszonylatában bontakozott és bontakozik ki. Így hát mikor irodalomról szólva az *idegent* európai nyelvű, kultúrájú értelemben használjuk, akkor egyúttal a magunkénak is véljük, tehát szembeállítani azzal, amit sajátunk nevezünk, csak bizonyos fokig helyénvaló. Más esetben (mint mondjuk a kanadai, a japán, az ausztrál, a dél-amerikai irodalom) viszont akár a közölhetetlen tartalmak problémájával is szembesítheti a fordítót, értelmezőt. Amikor az európai kultúra nyitottnak bizonyult más kultúrák irányában, az nem jelentette egyúttal azt, hogy a „távoli kultúrákat” a sajátjával egyenrangúnak tekintette volna. Goethe például úgy látta, a „szép” megteremtésére kizárólag az európai kultúra alkalmas:

bármennyire becsüljük is azt, ami külföldi, nem szabad valami különöshöz odatapadnunk, és azt mindenáron mintaképnek tekintenünk. Nem szabad azt gondolnunk, hogy ami kínai, az lenne az a bizonyos, vagy ami szerb, vagy Calderon vagy a Nibelungok; hanem mintaképre szorulva térjünk mindig vissza a régi görögökhöz, akik műveikben *szüntelenül a szép embert ábrázolták*. Minden egyebet csak mint történelmet kell tekintenünk, és magunkévá tennünk belőle, amennyire lehet, azt, ami jó. (ECKERMANN 1973, 230)

Borges *Averroes nyomozása* című elbeszélésében (BORGES 1978, 123–131) a cordobai születésű arab orvos-filozófus a fordításnak mint a lehetséges lehetetlennek az esetét is példázza. A Farah írástudó házában tartott vacsorán a tudós vendégcsereg tagjai rábeszéli egyik társukat, a világutazó Abú'l-Quászimot,

hogy meséljen el egy csodát. Ő egy Sin Kalánban látott színházi előadásról kezd beszélni, de hogy az miért érdemi ki, hogy csodának nevezze, a többiek számára érthetetlen, és ennél fogva várt hatása is elmarad, mert a *ebben a kultúrában a dráma műfaja nem ismerős*. Averroes, aki a vendégségbe indulása előtt éppen „egy fordítás fordításán munkálkodott”, ebben a pillanatban kételkedni kezd abban, hogy Arisztotelész két alapvető fogalmának, a tragédiának és a komédiának a magyarázatát és közvetítését megvalósíthatná. „Ez a két titokzatos szó csak úgy hemzsegett a *Poetika* szövegében; lehetetlen megkerülni őket” (BORGES 1978, 124). Abbéli igyekezete, hogy e szavak kétes értelmét megfejtse, azért bizonyult hiábavalónak, mert „*az iszlám körében senki nem sejtette jelentésüket*” (BORGES 1978, 12 – Kiemelés: J. É.). Averroes a fordíthatóság paradoxonával, Abú'l-Quászim az idegen kultúra átadhatóságának problémájával találja magát szemben. De a fordító érdekeltsége és a világotató problémamegoldása homlokegyenest eltér egymástól. Abú'l-Quászim, aki nem szövegekben, hanem a földrajzi világban utazik, nem sokat töpreng azon, mi az oka annak, hogy nem sikerült „csodával” elbűvölnie közönségét, annál is kevésbé, mivel „alig emlékezett” a színházi darabra, sőt azt már „annak idején meglehetősen unalmasnak találta”. Arisztotelész fordítója pedig éppen a belátott kudarc pillanatában határozza el magát a fordítás megvalósítására. Averroes becsvágyában, szenvedélyes múlt felé fordulásában a jövő ígérete is lelkesíti: „Kevés olyan szép és költői dolgot jegyez majd fel a történelem, mint azt, hogy egy arab orvost mennyire foglalkoztatnak egy tizen négy évszázaddal előtte élt férfi gondolatai” (BORGES 1978, 123–124). Az asztaltársaságban sem Abú'l-Quászim, sem Averroes gondolatai nem találnak visszhangra, mert nincs egyetemes tudásalap, nincs úgynevezett előzetesség-struktúra, amely a dráma, illetve a tragédia és a komédia fogalmainak jelentését megvilágíthatná. Pedig a világotató beszélgetőársai meghallgatják, komolyan veszik, kérdésekkel próbálják terelni a csoda közlése felé, mintha a közös gondolkodás előfeltételének számító megegyezést Schleiermacher vagy Gadamer isko-

lójában sajátították volna el. Mintha tudnák, hogy nemcsak az ember, hanem a nyelv is társas lény. Borges narrátora végül úgy összegzi a történeteket, hogy a fordítás lehetetlen lehetőségétől az értelmezés vargabetűjén keresztül eljut ahhoz a következtetéshez, hogy történeteket csak úgy lehet elmesélni vagy megérteni, a képzelt világokba csak úgy lehet belépni, ha az ember bízik és hisz bennük. A történetnek és a lehetséges világnak tehát a hit, a bizalom és a játékszabályok elfogadása az alapja – és ezek nélkül nem jöhet létre terápia sem.

Barátságos megértés

Az Averroes elbeszélésből egyértelműen kiderül az is, hogy minden megértésünk hagyományfüggő, s ennél fogva a kitalált világokhoz társuló való világokat más kultúrák felől vélhetjük ugyan lehetségesnek, de nem feltétlenül értjük meg, mert akadályoztatva vagyunk, be vagyunk zárva a saját kultúránkba. Averroes hiába próbálja megfejtetni Arisztotelész furcsa fogalmait, mert nincs iszlám tapasztalat arról, mi a tragédia és mi a komédia. Tulajdonképpen elérhetetlen célt tűzött ki maga elé: egy számára ismeretlen, idegen kultúra megértését. Van, ami fordítható, és van, ami nem. Arisztotelész elvileg nem érhető az iszlám kultúra felől. Pontosabban: az Averroes-helyzet nagyon világosan megmutatja, hogy nincs objektív *könyv* (mű). Mihelyt beszélgetni kezdenek róla, kiderül, hogy mindazt, amit a mű kapcsán a beszélgetés résztvevői megfogalmaznak, ugyan a művel való megismerkedésük váltja ki belőlük, de nem a megismerkedéssel egyidejűleg keletkezett gondolat, hanem többféle képzet egész halmaza. Amelyeknek lefordítása még azonos kulturális örökség (lásd: európai irodalom) alapján sem mondható egyszerűnek. És ennek ellenére... Amint Borges elbeszéléséből is kiderül, az időbeli és kulturális távolság egyrészt útjában áll a megértésnek, másrészt izgat, megértésre késztet: a közös tapasztalat hiánya, az ismeretlen és idegen új-

szerúsége felkelti és ébren tartja a megértés igényét. Érdeemes figyelni arra, hogy a megértés szó rokon értelmű szavai olyan kifejezések, amelyek a megértés alapfeltételeit jelölik: türelem, türelmesség, tűrés, béketűrés, empátia, tolerancia. Szigorúan elméleti szempontból a fordítás lehetetlen, ugyanakkor minden emberi tevékenységgel egyidős, tehát elvileg „minden nyelv lefordítható minden más nyelvre”. Ha van hasonlóság és analógia a különböző nyelvi megnyilatkozások között, akkor átjárhatóság is van köztük, és egymás rendszereiben kifejezhetők: átvihető a jelentés, az üzenet. Erre jött rá Averroes, mikor hajnalban a vendégségből hazatért. „Valami felfedte előtte a két homályos szó értelmét. Biztos és gondos kalligráfiával fűzte a kézírathoz ezeket a sorokat: Arisztu (Arisztotelész) tragédiának nevezi a panegiriszeket, és komédiának a szatírákat és anatómákat. Csodálatos tragédiák és komédiák sokasága található a Korán és a szentély műveiben” (BORGES 1978, 129–130). Ez a megoldás azt sejteti, hogy – legalábbis ebben az értelemben – közölhetetlen tartalmak nincsenek is, és minden fogalom átvihető egy másik fogalommal, még ha nem is felel meg annak tökéletesen.

Mindenesetre általában, ha beszélgetőtársunk nem ért egy általunk használt szót, más szót keresünk, gondolkodásunkat úgy fordítjuk le, hogy mondandónkat újragondoljuk, átfogalmazzuk. Ez az eljárás mindig lehetséges, sőt napi gyakorlat. A fordítói hűség fogalma éppen azért problémás, mert az úgynevezett eredetit (forrásszöveget) olvasni nem ugyanaz, mint a fordítottat: az idiómák „nem mennek át” egyik nyelvből a másikba, vagy éppen elvesznek átmenet közben. Ebben az értelemben hűtlen minden fordítás, és nem lehet azonosság a két mű között. A fordítás fogalmát Ricœur például a freudi munkafogalommal hozza összefüggésbe, az emlékezet kifejtette tevékenységet és a gyász munkát jelölve meg a fordítási tevékenység alappilléreiként. A tökéletes fordítás vágya a veszteségmentes nyereség vágya, ennek a vágnak a gyász munkáját kell elvégezni ahhoz, hogy a saját és az idegen leküzdhetetlen különbözőségeit elfogadhassuk. Magyarán a „tökéletes” fordítás

vágyáról kell lemondani, el kell engedni, meg kell gyászolni. A gyázmunkában jelöli meg Ricœur tehát a fordítás „boldogságát”, a *megfelelés nélküli egyenértékűség (équivalence sans adéquation)* nyereségében. A fordítás boldogságának modellje nagyon hasonlít a biblioterápiás helyzet modelljéhez. Mind a biblioterápiás tevékenység, mind a fordítói gyakorlat a tágabb összefüggésből, valami egészből (kultúrából, fordítandó nyelvből, a résztvevők világszemléletéből) kiindulva jut el a szavakig. A fordító nem szavakat, nem mondatokat, hanem idegen szövegeket és kultúrákat mond el a saját nyelvén. Amikor a terapeuta a résztvevők mondanivalóját összegzi, ugyanezt teszi. A fordítói hűség a ricœur-i gondolkodásban tehát azt jelenti, hogy az idegen nyelven kifejezett dolgok kincsestárát (a másik kultúráját) kell előtérbe helyezni a saját nyelvével szemben. A terápiás kommunikációban a terapeutának kell hűnek lennie, azaz a fordítóhoz hasonlóan viselkednie: a résztvevők által megfogalmazottakat kell a saját értelmezésénél úgymond magasabb rendűnek tartania. Ha ez a premissza érvényesül, élővé lesznek azok a metaforák, amelyeket Ricœur a *barátságos megértés, bizakodó megértés, dialogikus megértés, nyelvi vendégszeretet* összekapcsolásokkal jelöl, s a különböző közösségek közti kommunikációs zavarok enyhítéséhez is hozzájárulhatnak. A *nyelvi vendégszeretet* vagy az *emlékezetek* cseréje metafora utat nyit a közölhetőség és fordíthatóság elméleti modellje felé, és ez a modell az egyes közösségek (akár terapeuták és irodalmárok) közti párbeszédnek is mintája lehet.

Fordításterápia

A fordításnak mint tevékenységnek, mint konkrét gyakorlatnak is lehet gyógyító hatása. Tulajdonképpen olyan terápia, amely olvasással, értelmezéssel és írással jár együtt – ha van ideális és komplex irodalomterápia, úgy ez okkal annak nevezhető. Innen nézve válhat az irodalomterápiának akár kulcsfogalmává is

a fordítás, mint a *másikra*, akár idegen személyre, nyelvre vagy szövegre való nyitott és nyitó hozzáállás. Többen is (REY 1999; TOMICHE 1999, 31–38) beszámolnak például a színházteoretikusként és szépíróként ismert Antonin Artaud esetéről, aki 1937-től 1948-ban bekövetkezett haláláig elmeorvosintézetekben élt, ebből a tizenegy évből hat évig egyáltalán nem alkotott. Hat év hallgatás után az utolsó előtti intézményben, ahol élt, a rodezi klinikán történt, hogy orvosa, aki elektrosokkal kezelte, művészetterápiát is fölajánlott neki: Ferdière doktor kifejezetten kérte, hogy írjon, rajzoljon – és fordítson. A hit és a művészet mint menedék gondolatát határozottan elutasító, a fordító és a fordítás hagyományos szerepéről egyébként meglehetősen leértékelően nyilatkozó Artaud visszatérése az alkotáshoz egy Lewis Carroll fordítással (ARTAUD 1989) vette kezdetét, majd Edgar Allan Poe *Israfel* című művének átköltésével folytatódott, s végül ezutáni – a fordítás eseménye utáni – időszakából számon tarthatjuk még mintegy két kötetnyi levelezését, több kötetnyi feljegyzését és szép számú rajzát is. Az íráshoz a fordítói munkán keresztül vezetett az út. Marc-Alain Ouaknin a „rodezi eseménynek” egyenesen külön fejezetet szentel biblioterápiáról szóló könyvében (OUAKNIN 1994, 165–175). Az idegennel való találkozás tette lehetővé tehát Artaud számára, hogy képes legyen elmondani valamit, aminek megfogalmazásában saját, önálló alkotói nyelvén akadályoztatva volt. (Tévedés ne essék, nem állítható, hogy Artaud meggyógyult volna, de az igen, hogy visszatért az írásbeli önkifejezéshez.)

Amennyiben az olvasás, az irodalom segítségével az ember valamennyire megtanul gondoskodni saját magáról, és saját létével megtanul bánni, metaforikusan viselkedik. Fordít, azaz: valamit egy tengely körül más irányba mozdít; könyvben, füzetben egy másik lapot tesz láthatóvá; úgy mozdít el valakit, valamit, hogy az ellenkező oldala kerüljön az előbbi, illetve a megnevezett irányba stb. – ahogy a szó alapjelentését az *Értelmező Kéziszótár* meghatározza. A *’másképp irányít valamit’ a biblioterápia kulcsmondata*. Ebben az értelemben is összekapcsolódik biblioterápia és fordítás, mert párbeszéd va-

lósul meg nyelvek, szövegek és személyek között. Ez a fordítás a hermeneutikai alaphelyzet modellje (a fordítás kérdése klaszszikus hermeneutikai probléma), a gadameri applikatív megértés vagy a ricœur-i elsajátítás fogalmaival rokon. Az értelmezés egzisztenciális érintettsége teszi lehetővé, hogy a hagyomány az egyéni tapasztalás, átélés következtében ne ismétlés legyen, hanem ismétlődő átértelmezés. Borges elbeszélésében a vacsoránál valaki a Zuhair nevű költőt említi, aki a beszélgetés előtt mintegy ötszáz évvel versében a végzetet vak tevének nevezte. Lehetett a maga idején elképesztő a kép, állítja, de mára elkopott, s a kopott metaforákat meg kell újítani. Averroes így válaszol: „az idő, amely kifosztja a palotákat, gazdagítja a verseket” (BORGES 1978, 129). Ami azt jelenti, hogy a keletkezése idején újszerű (ricœur-i szóhasználat: élő) metafora a beszélgetés korára már nem elsősorban két különböző dolog azonosításából következő harmadik, metaforikus jelentés (vak tevé és sors) hordozója, hanem egyrészt Zuhair emlékére idézi, másfelől arra szolgál, hogy saját gondjainkat és emlékezetünket az övével összevetni tudjuk. „A képnek akkor két terminusa volt, és most négy. Az idő kitágítja a versek dilatációját, s ismerek néhányat, melyek a muzsikához hasonlóan mindent jelentenek minden ember számára” (BORGES 1978, 129).

A fordítás tehát legalább három alapvető módon kapcsolódik a biblioterápia fogalmához. Mindenekelőtt úgy, hogy az irodalom, az alapanyag, amelyet a terapeuta és az ő irányításával a résztvevő is olvas és értelmez, a saját nyelven keletkezett vagy ugyanerre a nyelvre áttett, átköltött, fordított műalkotás. Tágabb értelemben úgy, hogy a kortárs fordításelméletek némelyik modellje (például a fent említett *barátságos megértés*, *bizakodó megértés*, *dialogikus megértés*, *nyelvi vendégszeretet*) a terápiás helyzetet is modellálja: az egyes közösségek és csoportok közti párbeszédet is elősegítheti. S végül éppen ebből a tágabb értelemből következően úgy is, hogy a fordítás mint gyakorlati tevékenység lehet komplex biblioterápia: olvasás, értelmezés és írás egyben. Ha az értelmezést a fordítás szinonimájának tekintjük, akkor ebbe belefért a pastiche gyakorlatától

a paródián keresztül az átköltésig, átvitelig és szövegközöttiségig annak sokféle formája. Így pedig még szorosabban összefügg az irodalom gyógyító erejével.

HIVATKOZÁSOK

Antonin ARTAUD (1989), *L'Arve et l'Aume, accompagné de 24 lettres inédites à Marc Barbezat*, Paris, L'Arbalète.

Jorge Luis BORGES (1978), *Averroes nyomában*, ford. HARGITAI György, in *A titokban végbement csoda*, Bukarest, Kriterion.

Johann Peter ECKERMANN (1973), *Beszélgetések Goethével*, 1827. január 31., ford. GYÖRFFY Miklós, Budapest, Magyar Helikon–Európa.

Marc-Alain OUAKNIN (1994), *Antonin Artaud. Un exemple de traduction thérapeutique*, in *Bibliothérapie. Lire, c'est guérir*, Paris, Seuil.

Jean-Michel REY (1991), *La Naissance de la poésie*, Paris, Métailié.

Paul RICŒUR (2004), *Sur la traduction*, Paris, Bayard.

Anne TOMICHE (1999), *Traduction, transformation, appropriation: Antonin Artaud face à Lewis Carroll*, in *Frontières et Passages*, textes réunis par, Chantal FOUCRIER és Daniel MORTIER, Rouen, Presses Universitaires de Rouen.

„LÉLEKELEMZÉS ÉS NYITOTT BEFEJEZÉS”

THOMKA BEÁTA

Formaalkotás és narratív etika

Az elbeszélő művek és műfajok társadalomkritikai érzékenysége koronként változó, egyes irodalmi és szellemi irányzatok esetében a *narratívum mint etika* kérdésfelvetés eleve terméketlen. A magyar próza azonban a 19–20. század fordulóján és a két világháború közötti évtizedekben nem közömbös az alakok sorstörténetét alakító viszonyok és azon értékek iránt, amelyek a magatartást erkölcsi és lélektani vonatkozásban befolyásolják. Az alábbi töprengéseket olyan művek indították el, amelyeknek központi alakjait a törvényszegéstől való félelem készíteti cselekvésre. Magát a törvényszegést Georges Bataille az emberi szabadság alapkérdésének tekinti. A próza poétikumot alakító energiaként, narratív formában közvetíti hozzánk ezt az erkölcsi problémakört. „A méltó élet legfőbb garanciája a ranggal kötelezően együtt járó viselkedés, amelyet a méltó halál követ” (GYÁNI é. n.). A társadalomtörténész pontosan kijelöli a mentalitásbeli hátteret, ami egyebek között Petelei István *Parasztzségyen*, Csáth Géza *A tor*, Vértesi Arnold *Idill*, Németh László *Gyász* című műveiben szereplő alakok történetét befolyásolja.

Petelei novellájának címe értékelő és értelmező jegyeket sűrít, s ezzel a narratív etikai szempontok jelentőségére figyelmeztet. Az említett művekre a drámai feszültségteremtés és -növelés, a feszültség fel nem oldása, esetenként a nyitott szerkezet jellemző. A formálás eszközei a novellákban a belső ív, fokozás, erős tenzió. A kort és a környezetet meghatározó eti-

kai normák azáltal válnak szerkezetformáló tényezőkké, hogy az alakok sorsa a közösségi imágók és értékrend hatására, ezek következményeként lesz drámaivá, vagy fordul át tragédiába. A közösségi normák, a viselkedést, magatartást szabályozó és az erénnyel összefüggő, a közösség hagyományában rögzült, íratlan és átörökölt mércék vannak az egyik oldalon. A másik oldalon áll az egyén rendszerint el sem követett bűne vagy bűnbeesésének lehetősége, és az attól való félelem. Ennek látszata elől menekülve választja a halált vagy a magatartás és életvitel kóros deformációját: az utóbbi megjelenítésére csak az időben kibontakozó regénytörténet vállalkozhat.

Noha a művek előterében egyetlen központi szereplő története és alakrajza áll, az értelemadást a tágabb összefüggérendszer is befolyásolja (a társadalmi közeg identitásformáló szerepe, a konkrét *microsocietas*ban érvényes társadalom-lélektani és morális kódex). Ez a novellában eleve nem részletezhető műalkotássík irányítja a figyelmet a művek rejtett, strukturáló funkciójú, konfliktusképző elemeinek forrásaira. Még mielőtt az olvasó kialakítaná értékelő viszonyulását az alakokhoz, történetekhez, maguk az elbeszélések is közvetítenek valamilyen ítéletet és bennefoglalt értelmezést – a Petelei- és a Vértesi-mű esetében például a közvetlen környezetét. Az olvasói etikai állásfoglalást több műalkotásszint, a szereplők és a fiktív világ etikája, valamint az elbeszélésbeli értékrendszerhez való viszonyunk alakítja.

A három említett novella és a *Gyász* közös eleme a megtörtént eseményen vagy „meg sem történt cselekménymozzanaton” alapuló hírbehozás, gyanúsítás, illetve a megszólástól való félelem. A Csáth-műbeli megesett lány „novellányi sorstörténete” sem több előzmény-epizódnál, ami szükségképpen nyitott szerkezetet eredményez. Az eseménysorok lefolyása és kimenetele tehát különbözik, gyakran nincs vagy nem lehet tárgyi bizonyítéka az elkövetett „kihágásnak”, törvényszegésnek. Az eseménysorok hátterében vélelmek, feltételezések, kevés konkrét jel, bizonyíték áll az alakok, a résztvevők, illetve az olvasói fikció rendelkezésére. Bizonyosság híján megnövekszik a vidéki környezet szokásrendjének, morális normáinak és az alakok

lelki és indulati reakcióinak jelentősége. A művek poétikumából kiindulva nemigen férhet kétség ahhoz, hogy a sorshelyzetek felmutatásával szándékolt a kor közösségi mentalitásbeli korlátainak bírálata is.

A drámai történetek a közvetlen környezet ítélkező mechanizmusával együtt mozgósítják az olvasói imaginációt is. A jelentésadásba magatartása, állásfoglalása és értékelő viszonyulása is belejátszik, hisz nem csupán emberi értékek tényleges vagy potenciális veszélyeztetéséről, értékrendek vélt vagy valós megszégéről, hanem emberi tragédiákról van szó. Nem kerülhető meg a korabeli falusi közösség erkölcsi értékszerkezetének újragondolása sem, hisz a megjelenített élethelyzetek az említett tényezők függvényei, a történetek kimenetele pedig az általa befolyásolt emberi viszonyok eltorzulásának és a konfliktusok kieleződésének következménye.

Az emberi életgyakorlat, valamint a cselekedetek rendjének, rendeltetésének, lényegének értékelés- és értelmezésmódja koronként, környezetenként változó. A társadalmi csoportok közösségi normái, elvárásai, hiedelmei, továbbá a viselkedéssel, erénnyel, morállal összefüggő azonosságképző mechanizmusai olyan rendszert képeznek, amely a közösséget alkotó egyének szempontjából szabályozó funkciót képvisel. Alkalmazkodásra késztet, szembekerülés esetén pedig azon következmények elfogadására, amelyek a normaszegéssel járnak. E büntetés formái fiktív történeteink és az adott kor összefüggésében a megvetés, illetve a kirekesztés.

A három novella cselekménye olyan megoldhatatlan helyzeteket exponál, amelyekben valakik veszélyeztetettek vagy vesztesek, mások pedig az ellentétes oldalon állnak. A szerepek a megvetettek és az ítélkezők között oszlanak meg. Mindannyian, akik a fiktív világba beléptünk, morális döntés elé kerülünk, és az olvasással közvetetten részt vállalunk a rendszerint latens, visszafogott vagy tragikus ellentétekben. A motivikus megfelelések jelentős szerkezeti eltéréseket eredményeznek a művekben, ugyanis a rejtett, elnapolt, csupán jelzésekben kifejeződő drámákkal a tényleges tragédia, a pusztulás, végső alternatívaként

pedig az önként vállalt halál kerül szembe. A közös elem, a hír-behozás vagy annak lehetősége, szerkezetileg más-más módon válik mozgatóvá. A kétely, a gyanú mint reakció a történetek etikai és kompozicionális vonatkozásait illetően ugyancsak.

A *Parasztiségyen* minimalizálja az előzmények bemutatását, a hangsúlyt a végső fordulat erőteljessé tételére helyezi. A drámai szerkesztés hatását a szövegben uralkodó közvetlen párbeszéd-ekkel mint a szembesítés módozataival éri el. Ezt segíti és fokozza az a teatrális cselekményvezetés, amely mindvégig az előtérbe állított helyszínre, Schöpflin Aladár szavával a *végzet-tragédiák színhelyére* összpontosítja, szinte a látótérbe vonja a történeteket. Mintha kizárná a külvilágot, s csak a lányt, apját és az erőszakoskodó kérőt, valamint a lefelkelő baktort engedné be a színre. A későbbiekben mindez elégtelennek tűnik ahhoz, hogy egy szempillantás alatt ne váljék köztudottá az ártatlan lány hírbehozása. A szinte rendezői stratégiaként fellépő elbeszélő gondoskodik arról, hogy olyan szereplőt is közel engedjen a helyszínhez, aki a cselszövő eszközöként fog szerepet teljesíteni.

„A havasi víz bűgva omlott le a mederben”: a vízzúgás mint-ha egy pillanatra sem szűnne, hangháttérként végig kitart, jelen van, erősítője nem csupán a színpadias hatásnak, hanem előjele is a bekövetkező tragédiának. Kinn is, benn is hangok hallatszának, párbeszéd-ek zajlanak, kiáltások hallhatók. Eszter tragédiáját két kiáltás keretezi. Az első mondat szólóítgatása: „Eszter! Eszter! Hallod-e?”, valamint a novella zárlatában elhangzó kiáltás: „»A vízbe ugrott valaki« »Ne hagyj!« – ordította tíz torok. »A leány ugrott a vízbe... Eszter, jaj...«” (PETELEI 2002, 259). A tíz „névtelen torok” magát a közösséget, a falut képviseli, ami a görög tragédiabeli karhoz hasonlóan kíséri, befolyásolja és kommentálja az eseményeket. Eszter kimondatlanul is előle és megvetése elől menekül. Ennek kimondása felesleges, a szerkezeti hatás annál erőteljesebb.

A Gyászban a szigorúan megszabott társadalmi szerephez alkalmazkodó hősnő Kurátor Zsófi. „A falusi (paraszti) morális rend legfontosabb három komponense a *becsület*, a *szégyen* és a *rang*. A paraszti erkölcs [...] becsületközpontú, nincs tehát

e világban egyéb választható viselkedés, mint amit a becsület ró ki az emberre” (GYÁNI é. n.). A regényalak konfliktusát mérlegelve jut az értelmező arra a következtetésre, hogy a szerző

úgy teremti meg Kurátor Zsófi saját belső autonómiáját, amely végül eltávolítja őt a közösség természetes rendjétől, hogy mindvégig az özvegyi szereppel szemben támasztott konvencionális közösségi elvárásoknak kíván jól, sőt az elvártnál is jobban megfelelni. E törekvésének a túlzásba vitele, a becsület elvesztésétől, a megszégyenüléstől való páni félelem tolja őt folyton előre azon az úton, melynek végére érve mégiscsak elveszti a közösség megbecsülését. (GYÁNI é. n.)

A *Parasztiségyen*-beli ártatlan lány, Eszter tragédiája is a becsület elvesztésének félelméből következik, noha csupán a jól megszervezett hírbehozás következménye a személyes döntés – válaszként a kétértelmű szituációra, melybe belesodorták.

A tragikus véget választó lány történetének elbeszélésében Peteleinél is gazdaságosabb megoldással él Vértesi az *Idill* című novellában. A névtelen kis zsidó lány meg sem jelenik a színen, s az olvasó is csupán a „szóbeszéd” alapján alkothat magának képet arról, mi is történt, volt-e valós oka önként választott halálának, a vízbefúlásnak. A figyelmet a mesterien szerkesztett novella zárlata hívja föl a műre. Állítólagos csábítója, a *gavallér* az, akit az áldozat, a „barna kis zsidó lány”, a „szegény rokon” bátyja, a kocsmáros megszólít:

– Legalább a temetési költséget tessék megfizetni, ha már egyebet nem.

A mérnök kivette tárcáját, s egypár bankjegyet lerakott az asztalra. Aztán visszajött az ebédlőbe, megint leült, s folytatta a félbehagyott ebédjét. (VÉRTESI 1976, 345)

A mérnökkel együtt ebédelők képezik a vízbefúlttal szembenállók egyik körét, a környékbéliek pedig a másikat. Mel-

lette senki sem áll, még együttérző sem akad a báméskodók között.

A Petelei-cím minősítő értékelésével szemben a Vértesi-novellacím és az elbeszélte életemény között kirívó ellentét áll fenn. Az ironikus *Idill* lényegében azt az egész ívet felöli, amelyet az állítólag elcsábított lány áldozatléte átfog. A remény és a megalázottság állapotai közötti út megrendítő tapasztalatát valamennyien csak a tragédia látószögéből tudjuk fölmérni, az út szakaszaiba nem vagyunk beavatottak. Szinte az egyetlen támasz a tanúként szereplő „tót parasztok” viszonyulása a számukra idegen öngyilkoshoz. Igen hangsúlyos a vallási és nemzeti hovatarozás különbsége s az ennek látószögébe állított egyéni tragédia. A kiválóan szerkesztett novella a primitív vidéki közösség kirekesztő magatartásának kérdését közvetlenül exponálja – erős hatása pedig éppen a lány megaláztatottságának közvetett kifejeződéséből következik.

A falu, a környezet, „a szomszédok pusmogása [...], vagy az ősök szelleme, a Hagymány” lenne az (ILLYÉS 1936), ami ezeket a női alakokat a pusztulásba sodorja? A kérdést Illyés Gyula Kurátor Zsófiával kapcsolatban veti fel. Talán mindez együtt van, azonban az egységbe foglaló energia, a közösség, a többség meghatározó kíméletlensége mégis az, ami a novella- és regényalakok cselekménybe foglalt egyéni sorsát döntően befolyásolja. A szembenállás a konkrét történetekben és szituációkban változó, az alaphelyzet azonban változatlan: az egyén áll szemben a közösségi normák és a kirekesztésre hajlamos mentalitás merev kíméletlenségével.

Két szemre húzott fejkendő – harminc év különbséggel, két különböző műben, egyazon állapot pontos és egyben szimbolikus megjelenítője: „Zsófi is szégyenkezett valamiért, ami nem volt helyén ebben a jelenetben s megdorgálta magát, hogy olyan akar lenni, mint más özvegyasszony. Egy pár napig mélyebben hordta a fejkendőjét s az anyósának elmesélte, hogy a boldogult uráról álmodott” (NÉMETH 1969, 558).

A *tor* című novella ezzel a mondattal jelzi Maris elcsábításának tényét: „Félóra múlva szemre húzott kendővel járt az udva-

ron.” Az előzmény a disznótorbeli képrendszer és a hentes testi erejének metaforikus összekapcsolása: „De most ránehezedett az izmos kar, megkötözték és megbénították a hatalmas húskötelek. A lélegzete is majd elállott, kiáltani sem tudott” (CsÁTH 1977, 22). Maris a tökéletes tehetetlenség állapotában és a várható következmények elviselése előtt áll, melyek már nem részei Csáth történetének.

A gazdaságos szerkesztésmód a megoldhatatlan emberi hátszituációk artikulálásában, valamint az individuumot a vidéki, paraszti közösséggel és normáival szembesítő magatartás a korszak magyar novellaíróinak poétikai és kritikai érzékéről tanúskodik. Ezért nélkülözhetetlenek a poétikaiakkal együtt érvényesülő narratív etikai szempontok a léthelyzetek értelmezéséhez. Az emberi cselekvés etikai konzekvenciái a fiktív világ alakjainak *tetteiben* jutnak kifejezésre és az elbeszélés cselekményszerkezetéből következnek. A műalkotás három formalkötő tényezője egyaránt tartam, időbeli kifejlés eredménye: a jellem és alakrajz mint az etikai érték hordozója, a narratívum mint történet- és jelentésszerkezet, s ennek kiegészítőjeként a temporálisan kibontakozó olvasói értelemtulajdonítás.

HIVATKOZÁSOK

- CSÁTH Géza (1977), *A tor*, in *Ismeretlen házban. Novellák, drámák, je-lentek*, I, összegyűjtötte és az utószót írta DÉR Zoltán, Újvidék, Forum.
- GYÁNI Gábor (é. n.), *Irodalom és társadalmi referencialitás. Németh László Gyász című regényéről*, megjelenés előtt álló kézirat.
- ILLYÉS Gyula (1936), *Gyász. Németh László regénye*, Nyugat, 1936/5, <http://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm> (2013. május 8.).
- NÉMETH László (1969), *Gyász*, in *Negyven év. Horváthné meghal. Gyász*, Budapest, Magvető–Szépirodalmi.
- PETELEI István (2002), *Parasztszégyen*, in *Őszi éjszaka. Petelei István válogatott művei*, vál. és jegyz. POZSVAI Györgyi, Budapest, Anonymus.
- VÉRTESI Arnold (1976), *Idill*, in SZALAI Anna (szerk.), *Magyar elbeszélők. 19. század*, II, Budapest, Szépirodalmi.

KÁLMÁN C. GYÖRGY

Jegyzet a jegyzetről

Aligha túlzás azt mondani, hogy a kommentár az írás kezdetétől fogva jelen van a szövegekben – maga az írás is, az írásos szövegalkotás a világhoz (vagy, szűkebben, szóbeli szövegekhez) fűzött kommentár. Persze, speciális esete ennek az, amikor az írott szövegen belül jelenik meg az előttünk fekvő íráshoz magához fűzött megjegyzés (kiegészítés, módosítás stb.); ez is minden bizonnyal mindig is jelen van az írott szövegekben.

A kommentárok – amennyiben nem önálló szöveggént, hanem a szövegbe iktatott, a kommentált szöveggel együtt, egyazon szövegen belül jelennek meg – paratextusnak számítanak (GENETTE 1987); a „főszöveghez” képest nyerik el értelmüket és jelentőségüket. Ezért a szöveg és a kommentár-szöveg hierarchikus viszonyban állnak (ahol is a főszöveg a domináns, a kommentár az alárendelt), amit már nagyon régen az írás képe (a szöveg elrendezésétől a betűk formáján át a betűtípusig) ugyancsak érzékeltet.

A szövegekhez fűzött szövegek formája rendkívül sokféle lehet – ez már csak azon is múlik, hogy *tekercsről*, egymás után következő lapokból álló *könyvről* vagy a számítógép monitorján megjelenő *digitalizált írásról* van-e szó. Mindháromnak mások a lehetőségei: az előre- vagy hátratekerés, a lapozás vagy a hipertextre kattintás nem egyszerűen technikai különbség, hanem világképi jelentősége is van. Első szinten annak, hogy

hogyan áll előttünk a szöveg;¹ a második szinten pedig hogy a szöveghez fűzött kommentárok hogyan jelennek meg előttünk, hogyan (és mennyire) befolyásolják a szövegben történő előrehaladást, a „főszöveg” elsajátítását.

Az első ismert kézirat Talmud (Babylonischer Talmud, Franciaország, 1342 – Münchenben őrzik, BSB-Hss Cod.hebr. 95 jelzet alatt)² lapjain már látható, amit a későbbi Talmud-kiadások tökélyre fejlesztettek – hogy a szöveg mellé (marginálaként) vagy köré kommentárokat helyeznek el; későbbi (nyomtatott) kiadások egyes különösen szép lapjain az értelmezendő szöveg van középen, és körülötte (egymás körül) vannak az értelmező-magyarázó jegyzetek.

Amikor a lábjegyzet formája kialakult és megszilárdult – a 17. századra bizonyosan –, egyúttal egy bizonyos szövegtípushoz társult: a tudományos és különösen a történettudományos szövegekhez (GRAFTON 1999). A főszöveg mondja el a lényegét, a voltaképpeni ismeret átadására szolgál – a lábjegyzet igazolásokat, bizonyítékokat szolgáltat, olykor magyaráz, megint máskor kiegészít; ahhoz, hogy a főszöveg áttekinthető és önmagában élvezhető maradjon, a kevésbé lényeges kiegészítéseket le kell vágni, és a lábjegyzetbe szorítani.

Ennek megfelelően a lábjegyzet szolgálóleány – a hierarchikus viszony egyúttal presztízskülönbséget is jelent. Genette „nyárspolgárinak” („*poujadisme*”) nevezi azt a közkeletű elképzelést, hogy a szép szöveghez képest a jegyzet középszerű, silány.³ A lábjegyzet megjelenése a szépirodalmi munkákban (legalább) két formát ölt ebben a korban. Mivel a történettudományi munka és a történeti elbeszélés (főként persze a történelmi regény) közötti különbségtétel nem erős (vagyis: sem a szerzői

¹ Erről Frank Kermode ír több helyütt, például itt: KERMODE 2004.

² <http://daten.digital-sammlung.de/~db/bsb00003409/images/index.html?fp=193.174.98.30&seite=1&pdfseitentext=> (2013. május 8.).

³ „La note, c'est le médiocre qui s'attache au beau” – idézi Genette a *Robert*-ben idézett Alaint (GENETTE 1987, 293).

szándék felől, sem az olvasói várakozások felől, sem funkcionálisan, az irodalom-rendszerben történő részvétel szemszögéből stb. nem egyértelmű, hogy mikor melyik szövegtípussal kell számolnunk), teljesen természetesnek tetszik, hogy „koholt” (fiktív) szövegekben jelen vannak a „tudományos” szövegtípusra jellemző paratextusok. Amikor Eötvös (láb)jegyzeteket használ, a történetírás és a szépirodalom közötti kontinuitást sugallja. Más eset, amikor (talán a romantikától kezdve) éppen az a cél, hogy a már kialakult szövegtípusbeli (műfaji) elkülönüléseket megingassák; ilyenkor a jegyzet megjelenése felforgató, kihívó aktusnak számít, azt szolgálja, hogy zavarba ejtse a befogadót, és kétségbe vonja a megszokott különbségtételeket. Coleridge az *Ancient Mariner*-ben margináliákat használ – így a középkori krónikák egy jellegzetes paratextusát idézi föl, az „autonóm”, „költői” szöveget hirtelen meglepő közegbe rántja, a jegyzetek sajátos formájával a befogadót feladat elé állítja. (De a *Lyrical Ballads*-ben Wordsworthnek is vannak – tudóskodó – lábjegyzetei.)

Maradjunk csak a (láb)jegyzetek szépirodalmi szövegbe illesztésének ennél a második formájánál. A romantika amúgy is tobzódott az elbizonytalanítás, a kétségbevonás (s ezzel az irodalom) hasonló gesztusaiban; ezek egyike az olyan paratextusok hozzáillesztése a „valódi”, „irodalmi” szöveghez, amelyek mint ha más szövegtípusra volnának jellemzőek, vagy – egyáltalán – amelyeknek mintha nem volna helyük a szépirodalomban.

Van Jean Paulnak egy különös műve, a *Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz* című szöveg (1807)⁴ – a szöveghez jegyzetek tartoznak („mit fortlaufenden Noten”, ahogyan az alcím ígéri). Csakhogy a jegyzetek számozása összeviszza van keverve, teljesen véletlenszerűen tartoznak (vagy inkább: nem tartoznak) a „főszöveghez”. A jegyzetek az előszó szerint a kézirat közreadójától származnak, aki bocsánatot is kér „e művecs-

⁴ PAUL 1870. Magyarul: PAUL 1966.

ke szokatlan, jegyzetek árkádjaival áttört formájáért”⁵ elmagyarázza a keveredés okát, és kijelenti: a saját gondolatairól (vagy szeszélyeiről) van szó.⁶

Elég nyilvánvaló, hogy a (láb)jegyzetek legalább olyan fontosak a szövegben, mint a szöveg maga; ezek apró elmélkedések, olykor aforizmák, hol szavakhoz, kifejezésekhez fűzött magyarázatok (a főszövegtől teljesen függetlenül), hol történelmi érdekességek felelevenítései. Szó sincs arról, hogy akár előrevinnék a főszöveg cselekményét, akár magyaráznák – vagy épp ellenpontosznák – az elbeszélést; valamiféle *közegül* szolgálnak, amely a kisregény hangulatához, a (fiktív) szerző személyének előtérbe helyezéséhez járul hozzá.

Jean Paul gesztusa legalább három szinten forgatja fel, vonja kétségbe, provokálja az elbeszélés konvencióit. Először is azáltal, hogy lábjegyzeteket tesz a fiktív történethez; másodszor azáltal, hogy ezek a jegyzetek rendszertelenül, összeviszza, kuszan „kapcsolódnak” a főszöveghez. Harmadszor mert ezek a jegyzetek – „szépek”, irodalmi szövegek, amelyek felmondják azt a közmegegyezést, hogy alárendelt, szolgál, funkcionális szerepben kellene állniuk a főszöveg „alatt”. Hozzátehetjük, hogy nagy – ha nem reménytelen – kihívás az olvasó számára a főszöveg és a lábjegyzet kapcsolatának megállapítása: az olyan hagyományos kapcsolatok, mint a magyarázat, okadatozás, forrásmegjelölés stb., nyomokban sincsenek meg, de még a kommentár, hangulati aláfestés sem igen jön szóba.

Jean Paul után aztán rengetegen és nagyon sokféleképpen játszottak a lábjegyzet és a(z irodalmi) szöveg kapcsolatával. Ezeknek a játékoknak a tétje nagyon sokszor volt az irodalmiság, az alá-fölérendeltség vagy a szöveg és szöveg viszonya – hogy csak néhányat említsünk a lehetséges változatok közül. Esterházy *Ter-*

⁵ A magyar kiadás 124. lapján – a német eredetiben „Noten-Souterrain” szerepel (PAUL 1966, 4).

⁶ „Ich hatte meine eignen Gedanken (oder Digressionen)” (PAUL 1966, 4). – A magyar kiadásban az eredeti lábjegyzetei sajnos a szöveg *közben*, a főszövegbe ékelődve jelennek meg.

melési-regénye (1977) ismét jegyzetelt mű – pontosabban a jegyzetek (itt nem láb-, hanem végjegyzetek) a kötetnek nagyobb részét teszik ki, mint a „főszöveg” maga. Mindez a hetvenes évek magyar irodalmában meglepő, felforgató, egyenesen forradalmi benyomást keltett – és sok tekintetben máig megőrizte üdőségét, frissességét: egyszerűen fogalmazva, az intertextuális (para-, hiper és egyéb-textuális) poénok nagy része ma is ül, a szövegek egymás mellé rendelésének különböző formái máig izgalmasak maradnak. Esterházy – csakúgy, mint Jean Paul – pimaszul kihívóan viselkedik az irodalom bevett konvencióival szemben, s ennek egyik eleme éppen a jegyzetek használata.

A *Termelési-regény* amúgy is elképesztő tárháza a szöveg-szöveg kapcsolatoknak; ide értve a más szövegekre történő – egymástól jócskán eltérő típusú – utalásokon kívül azt is, amikor a szöveg részévé válik a nem-szövegszerű szöveg (a rajz, a kép, a „sorminta” és így tovább), de a szöveg kapcsolatba lép saját paratextusával is (a „pispeklila” könyvborítóval, amelyre maga a szöveg utal is), közvetlen (és az olvasó számára nem hozzáférhető) előzményével, a nyomdai levonattal, csak hogy néhány elemet említsünk. Ha lehetett egész narratológiai rendszert egyetlen mű köré csoportosítva felépíteni (GENETTE 1972), az intertextusok és paratextusok változatainak és típusainak felmérését bízást lehetne Esterházy regényére alapozni.

A regény jegyzetei számtalan, egymástól különböző viszonyban állnak a főszöveggel magával, és – persze – folyamatosan tagadják az elsőbbség-másodlagosság (főszöveg-másodlagos vagy alárendelt jegyzet) kettősségét. Sok tekintetben tehát hasonlít Esterházy gesztusa Jean Pauléhoz. Fogalmam sincs, ismerte-e Esterházy a német romantikus szerzőt könyve írásakor, de ez csöppet sem érdekes; a „hatás” ilyen ódivatú fogalmával nem érdemes operálni. A szerkezeti hasonlóságra érdemes figyelni – ami *nem* a (láb)jegyzetek és a szöveg viszonyának szerkezetét jelenti itt, hanem az irodalmiság, a szövegek összefüggésének és a hierarchiának a kétségbevonását. Aminek az eredménye – mindkét esetben – élvezetes, izgalmas, mulatságos és értelmezésre minduntalan kihívó szöveg lesz.

Jegyzet a jegyzetről szóló jegyzethez

A Jean Paul és Esterházy közötti párhuzam először akkor jutott az eszembe, amikor 1979-ben megjelent a *Mozgó Világban* a *Termelési-regényt* ötféleképpen kommentáló-értelmező „Ötfokú ének” (BOJTÁR et al. 1979), benne Szegedy-Maszák Mihály nagyszerű tanulmányával. Akkoriban gyakran találkoztunk, elűjsárgoltam neki az ötletet. – Aha – mondta könnyedén –, írd meg. Megírni? Hova, kinek, hogyan? És az én tudásommal? Természetesen nem írtam meg, ahogyan akkoriban szinte semmit, amire biztatott. De azért a biztatás jól is esett, sokat segített is. Ezért, emlékezőként és hálából született ez a jegyzet.

HIVATKOZÁSOK

- BOJTÁR Endre, HORVÁTH Iván, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, SZÖRÉNYI László és VERES András (1979), *Szövegmagyarázó műhely. Ötfokú ének*, Mozgó Világ, 1979/6.
- ESTERHÁZY Péter (1979), *Termelési-regény – kisszregény*, Budapest, Magvető.
- Gérard GENETTE (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- Gérard GENETTE (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.
- Anthony GRAFTON (1999), *The Footnote. A Curious History*, Cambridge, Mass., Harvard UP.
- Frank KERMODE (2004), *Retripotent*, London Review of Books, 26 (2004), 15 (5 August), 11–13, <http://www.lrb.co.uk/v26/n15/frank-kermode/retripotent> (2013. május 8.).
- Jean PAUL (1870), *Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz*, Leipzig, PhilippReklam, <http://www.archive.org/stream/3553237#page/n0/mode/2up> (2013. május 8.).
- Jean PAUL (1966), *Attila Schmelzle tábori lelkész utazása Flätzbe*, ford. KÁSZONYI Ágota, in *Gyámoltalan hősök*, Budapest, Európa, 121–216.

HAJDU PÉTER

Hogyan tárgyalhatók novellák az irodalomtörténetben?

A nemzetközi irodalomtudományban immár több évtizedes vita folyik az irodalomtörténet lehetőségéről vagy lehetetlenségéről. Az irodalomtörténet itt egy tudományos prózai műfajt jelent, amely paradigmaticus példáiban egy-egy nemzeti irodalom történetét mondja végig. Alapvető kérdések illetik a műfajt legalábbis Jauss 1970-es problémafelvetése óta (JAUSS 1997; lásd még VERES 2004). Csakhogy az irodalomtudomány kétegyesítől függetlenül láthatólag megmaradt valamiféle társadalmi igény, és ezért sokféle kísérletezés folyik világszerte: hogyan lehetne úgy irodalomtörténetet írni, hogy közben számolunk az elméleti problémákkal is. Magyarországon a viták mintha különösen élesek lennének, egyrészt mert a mi legteljesebb nemzeti irodalomtörténetünk, az immár majd félszázados „Spenót” nemcsak sok szempontból elavult, hanem a Kádár-rendszer termékeként sok része ideológiailag vállalhatatlan is (SÖTÉR 1964–1966); másrészt mert az irodalomtörténet a nemzeti kultúra egészében is hevesen vitatottá vált a hagyomány, a globális kulturális transzferek és talán leginkább a kanonizáció hata-
lomtechnikai aspektusainak vonatkozásában.¹ A Szegedy-Ma-

¹ Margócsy István megfogalmazása szerint összefoglaló irodalomtörténetre ideológiai igény van, miközben társadalmi megrendelés nincs (MARGÓCSY 2012, 81).

szak Mihály főszerkesztette *A magyar irodalom története* (SZEGEDY-MASZÁK 2007) meglehetősen radikális eljárást folytatva lemondott a folyamatos narrációról és az egységesítő szemléleti keretről. A következősen végiggondolt elméleti alapvetésből egy a magyar közegben szokatlan irodalomtörténet született, amely azonban a mintaként szolgáló Hollier-féle francia irodalomtörténetnél (HOLLIER 1994) jobban hasonlít az ICLA nagy könyvsorozatára, az európai nyelveken írt irodalmak összehasonlító történetére (amelynek szervezésében Szegedy-Maszák Mihály szintén fontos szerepet tölt be). Hogy a vállalkozás nem teljesítette az új magyar irodalomtörténet iránti várakozásokat (amivel sem azt nem akarom mondani, hogy ezeket a várakozásokat jogosnak, sem azt, hogy akár elvileg teljesíthetőnek tartom), azt jelzi egyfelől, hogy mennyi kritikát kapott mind írásban, mind külön e célra szervezett konferenciákon, másfelől, hogy további kollektív vállalkozások folytak, folynak, amelyeknek célja az új irodalomtörténet megírása.²

Úgy látszik tehát, hogy a műfajjal vagy a műfaj elméleti lehetőségeivel továbbra is viaskodnunk kell. A továbbiakban egy olyan nagyobb problémának egy részéről lesz szó, amelyet úgy neveznék meg: *az irodalom megjelenítése az irodalomtörténetben*. Márpedig ezt kulcsproblémának látom: mekkora szerepet tud kapni maga az irodalmi mű az alapvetően életrajzokban, pályaképekben, egy-egy életmű (szerzőnévvel felcímkézett korpusz) megragadásában gondolkodó értekező műfaj keretei között? Tud-e egyáltalán, és mennyiben tud az irodalmisággal foglalkozni az irodalomtörténeti elbeszélés? Mi adja az irodalomtörténet létjogosultságát, ha épp az irodalomról viszonylag keveset tud mondani? A novellával, a rövidprózai elbeszéléssel kapcsolatban azonban vannak speciális nehézségek is. Három témáról lesz szó a továbbiakban.

² Lásd GINTLI 2011. Az MTA Irodalomtudományi Intézetében folyó, sok éve készülődő munka fontos vitadokumentumai a *Literatura* 2006/2-es számának *Műhely* rovatán (206–298) kívül: BENE és KECSKEMÉTI 2009; ANGYALOSI 2009.

1. Mennyiség

A novella műfajának virágkorát Magyarországon a 19. század utolsó negyedére és a 20. század első felére tehetjük, ami nagy mértékben átfedi a sajtó virágkorát is, és ez az egybeesés azzal jár, hogy a magyar novellakorpusz egésze pillanatnyilag felméréstelen. Még a többé-kevésbé kanonizált novellisták szövegekörpuszát illetően is nagyon sok a bizonytalanság. Mikszáth Kálmán, Tömörkény István, Krúdy Gyula és Kosztolányi Dezső novellaterméséről rendelkezünk valószínűleg a legtöbb információval, de még náluk is vannak fehér foltok. Már egy Bródy Sándor esetében az is kérdés, hogy néhány száz vagy ezernél több novellával kell számolnunk az életművön belül (JUHÁSZ 1971, 61–62). De a hatalmas novellakorpuszokkal nem az a legnagyobb baj, hogy egy részük (néha talán jelentős részük) ismeretlen, ami elbizonytalanítja a kijelentések érvényét, hiszen az irodalomtörténetnek úgysem lehet célja minden művet tekintetbe venni. Sok szerző novelláiból készültek reprezentatív gyűjtemények, amelyekből dolgozhatunk. Az első probléma ezzel az, hogy a gyűjteményes kiadásokat a szocializmus idején állították össze, és ezért válogatási szempontjaikkal, kanonizációs stratégiáikkal, textológiai módszereikkel nem feltétlenül tudunk azonosulni. Nem biztos, hogy Bródy novellái közül ma pontosan azokat választanánk ki egy reprezentatív kiadáshoz, mint az 1960-ban Czine Mihállyal együttműködő Bródy András (BRÓDY 1960). De még az ilyen válogatásban rendelkezésünkre álló korpuszok is meglehetősen nagyok. A Mikszáth kritikai kiadás húsz kötetre tervezte a novellákat úgy, hogy a kicsit is hosszabbakat a regények közé sorolta, a Czibor János-féle Tömörkény-kiadás, amely a korai évektől eltekintve teljességre törekedett, hét kötet – a legvékonyabb sem kevesebb 450 oldalnál –, de még a két kötetes Bródy-válogatás is hosszabb, mint ezerkétszáz oldal. Ez utóbbi terjedelem már nem olyan elrettentő, de valójában sokkal nehezebb ezer oldalnyi novellával, tehát mintegy száz művel dolgozni, mint két-három regénnyel.

Egyszerűen nehezebb fejben tartani az anyagot. Ezen a gondon persze segíthetne a kánon: beszéljünk csak arról a néhány novelláról, amelyet a recepciótörténet fontosnak talált. Itt azonban a kritikai feldolgozatlanságon kívül van még egy nehézség.

2. Sokféleség

Még egy szerző művein belül is hallatlan változatosságot mutatnak a novellák, hiszen rendkívül rugalmas műformáról van szó. Vannak kivételek, mint Gozsdu Elek, akinek a novellái eléggé hasonlítanak egymásra, de ő azért is kivétel, mert nagyon keveset írt. Az olyan tekintélyes novellakorpuszok tekintetében, amelyekről eddig volt szó, a formai, tematikus, hangulati, vagy akár világképi változatossággal is számolni kell. Lehet általánosságban beszélni egy novellista stílusáról, eszméiről, politikai pozíciójáról: ezek létező és legitim irodalomtörténeti témák, de ilyen fejtegetések révén éppen azt nem lehet megmutatni, hogyan működnek a novellák. Elvileg le lehet írni, lehet elemezni egy-két novellát, és azt állítani vagy sugallani, hogy nagyjából ilyen a többi is (csak esetleg nem sikerültek annyira jól), de a novellák változatossága miatt ez is esendő módszer.

Van azonban egy lehetőség, amellyel irodalomtörténetek gyakran élnek: nem novellákról kell beszélni, hanem novelláskötetokről. Az előnyök számosak: figyelmen kívül lehet hagyni az újságokban, folyóiratokban megjelent műveket, nem kell foglalkozni a változatok, újraközlések, átdolgozások filológiai problémáival, és főleg nagyobb kompozíciókról lehet beszélni, ami könnyebb. És itt nemcsak a műfaj-hierarchia kérdésére szeretnék utalni. Az önmagában nem nehézség, hogy a novella presztízse alacsonyabb a regényénél vagy a drámáénál, sőt szinte minden más irodalmi műfajénál. Ez persze jelenti, hogy több műfajban is alkotó szerzők esetében van bizonyos vonzása a hosszabb szövegeknek, hogy ne a(z esetleg jó) novellákról eszen több szó, mint a(z esetleg pocsék) regényekről. De az iroda-

lomtörténeti előadás szokásos narratív stratégiái is elsősorban a nagy presztízsű, hosszabb művekre vannak kidolgozva. És a kötet mégiscsak hosszabb, mint az egyes elbeszélés. Ráadásul ott tovább lehet szelektálni, hiszen a kötet általános leírása után elég lehet egy-két novellát bemutatni mint a legjobbakat. Kit érdekel a selejt, az irodalmi taposómalom, a napi megélhetési rutin tucattermékei? Nos, azt hiszem, az irodalomtörténetekben szokásosnál sokkal több novelláról kéne érdemben szót ejteni, ha meg akarjuk mutatni, milyenek egy korszak vagy egy szerző novellái, illetve hogy azok elbeszélésként milyen irodalmiságot képviselnek.

Az eddig elhangzottak egy részét azonban csekély változtatásokkal elmondhatnánk a lírai költeményekről is. Azokból is sok van és gyakran sokféle. (Bár a kritikai feldolgozottság jobb és a presztízs magasabb.) A novellák irodalomtörténeti megjelenítésének viszont van egy további, speciális nehézsége.

3. A leírás terjedelmi korlátai

Novellaelemzésekben elterjedt szokás az elején tartalmi ismertetést adni. Ez legitim eljárás, azonosíthatóvá teszi a tárgyalt művet, és gyakran elengedhetetlen. Mégiscsak történetekről van szó. Ez általában sokkal nagyobb terjedelmet igényel, mint ha egy versről jeleznénk, miről szól, és arányaiban többet, mint amikor egy regény tartalmi vázát bocsátjuk előre. Egy irodalomtörténetben egyszerűen nincs hely arra, hogy szignifikáns mennyiségű novellával érdemben foglalkozzunk, mert a kisprózai működések bemutatása túl sok tartalomismertetést, és hozzá túl sok bibelődést igényelne aprólékos részletekkel. Itt még a jól megválasztott idézet sem segít. A költőiséget akár egyetlen verssor is megmutathatja, de az elbeszélés sajátosságainak demonstrálásához vagy bekezdéseket kell idézni, vagy a rövidebb idézeteket alaposabb kontextualizáló kommentárokkal kell körülvenni, amire általában megint csak nincs hely.

A végére az a kínzó kérdés maradt, van-e akkor valamilyen konstruktív javaslatom a kispróza irodalomtörténeti megjelenítésére? Szögezzük le, hogy az utóbbi években megfigyelhető némi elmozdulás a novella műfajának és a magyar rövidprózai teljesítményeknek az irodalomtudományos megítélésében, kezelésében, értékelésében. Ebből az következik, hogy ha készülnek még további magyar irodalomtörténetek, akkor azok nem hagyhatják ki az elbeszéléseket, és olyan mostohán sem bánhatnak velük, mint eddig szokás volt. De a terjedelmi korlát nagy úr (legalábbis ha nyomtatott könyvekben gondolkodunk), és ezért egy olyan javaslat, hogy a novellák irodalomtörténeti tárgyalására nem szabad sajnálni a helyet, valószínűleg életidegen lenne. Vélhetőleg a rövidpróza értékelésének terepe továbbra sem az összefoglaló irodalomtörténet lesz, és lehetséges, hogy a novellaelemzés diskurzusának valamiképpen, valamilyen műfaj keretében mégis meg kell majd küzdenie a korszakot, életművet, szövegtípusokat illető általánosítások feladatával.

HIVATKOZÁSOK

- ANGYALOSI Gergely (2009), *Közelítések a modernséghez. Az új magyar irodalomtörténet harmadik kötetének koncepcionális kiindulópontja*, *Literatura*, 35, 321–325.
- BENE Sándor és KECSKEMÉTI Gábor (2009), *Javaslatok egy új irodalomtörténet elvi alapvetéséhez és régi magyar irodalomtörténeti részének felépítéséhez*, *Helikon*, 55, 201–225.
- BRÓDY Sándor (1960), *Húsevők*, 2 köt., vál. BRÓDY András, Budapest, Magvető.
- GINTLI Tibor (szerk.) (2011), *Magyar irodalom*, Budapest, Akadémiai.
- Denis HOLLIER (szerk.) (1994), *A New History of French Literature*, Cambridge–London, Harvard University Press.
- Hans Robert JAUSS (1997), *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, in *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Budapest, Osiris, 36–84.
- JUHÁSZ Ferencné (1971), *Bródy Sándor*, Budapest, Akadémiai.
- MARGÓCSY István (2012), *Variánsok lehetséges és létező összefoglaló magyar irodalomtörténetekről*, *Alföld*, 2012/3, 74–84.

- SÓTÉR István (főszerk.) (1964–1966), *A magyar irodalom története*, 6 köt., Budapest, Akadémiai.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (főszerk.) (2007), *A magyar irodalom története*, I–III., Budapest, Gondolat.
- VERES András (szerk.) (2004), *Az irodalomtörténet esélye*, Budapest, Gondolat.

BEDNANICS GÁBOR

Modernség és irodalomtörténet

Az irodalomtörténet-írás több olyan elnevezést ismer, amely annak ellenére épült be az értelmezések körébe, hogy rengeteg támadás és kétség kísérte születésétől fogva. A modernség fogalma is e megtépzott, sokszor megkérdőjelezett korszakjelölők sorába illeszkedik, hiszen használata ellen rengeteg érvet felhoztak már. A modernség kérdései többször, többféle szempont alapján szükségszerűen szembesültek esemény, struktúra, pillanatnyiség és váratlanság, valamint hatás és utólagosság időkereteket alakító szerepével. Mert amennyiben az idő mint folyton alakuló vonalszerű lánc szembenálló fogalmak egymást értelmező ellenhatásainak függvényében értendő, a régi és a modern kategóriája is e kölcsönviszonyban alakul. Modernségről szólni ez esetben korszakjelzőként azért nem volna lehetséges, mert az állandó mozgásban lévő viszonyfogalom nem rögzíthető még hozzávetőleges időpillanatokra sem. A kosellecki javaslat szerint történeti struktúraként felfogott modernség azonban nem az események széttagoló képességével áll szemben, hanem olyan időbeli távlatokkal, melyek éppenséggel annak a kornak a szülöttei, amely az időbeliség újraértelmezését szorgalmazta mind a belső, mind a fizikai idő tekintetében. A több értelmező által is Baudelaire nevezetes definíciójához kapcsolt modernségfogalom azáltal válhatott oly sikeressé, mert magában hordozza azt a bizonytalanságot, mely privát és publikus idő, valamint utóbbi szabványosítása és térbeli viszonylagosítása

során vált nyilvánvalóvá. A 19. század végi időfogalom ugyanis mind a természettudományi, mind a lélektani megközelítések számára átalakult: William James, Bergson, Freud, de Hendrick Lorenz vagy Einstein sem a diszkrét egységeken alapuló szerkezetet tekintette példaként, mikor az időhöz való viszony újraértését szorgalmazta. Az idő nem alap, hanem kulturálisan változó dimenzió lett, mely épp a művészi alkotásokban adott új lehetőségeket arra, hogyan is értsük újra. A kulturális hatás ekképp egy a priorinak tételezett fizikai-matematikai összefüggérendszer átgondolását kezdeményezte, ami persze főképp az időtapasztalat terén hozott változást (KERN 2003, 34).

A kultúratudományok által felkínált értelmezési lehetőségek beépítése az irodalomtudományi kérdezmódba vélhetőleg akkor válik termékennyé, ha eladdig fel nem vázolt távlatok gazdagítják a megrögzött értelmezéseket, sőt esetenként újraírják, felülbírálják azokat. Sokszor tapasztalható mostanság, hogy a hívó szóvá vált medialitás nem képes még csak új kérdéseket sem feltenni, nemhogy új válaszokat kicsikarni, mivel a közegek szerepével kapcsolatban alapvető zavarok lépnek fel. Ekképp az is látható, hogy többnyire a kultúratudományi perspektíva sem épp termékeny területre vezet el az érdeklődőket, sokszor legföljebb érdekes viszonylatokat, kapcsolódásokat mutat fel, ám – mint a motivikus láncokra összpontosító elemzések esetében – azt is többnyire tematikus azonosítások szintjén képes megvalósítani. A modernség esetében abba a problémakörbe ütközünk, mely szerint az eleve szellemi környezetbe sorolt történelmi osztályozás voltaképpen anyagi és kulturális megalapozottságú. A 19. századi időfogalmat ugyanis olyan körülmények alakították, melyek nem kifejezetten hegeli szemléletűek. A technikai vívmányok előidézte változások például a gyorsabb közlekedés függvényeként sürgették az egy-séges időzónák kialakítását, ami így szabványosított időként állt szemben a mindennapok temporális elgondolásaival. Amikor 1884-ben a vasúti közlekedés hálózatos rendszere miatt Washingtonban felosztották a világot időzónákra, évek (hivatalosan évtizedek) kellettek még, hogy a világ egyéb területein

is idomuljanak e technológiailag sürgető alakuláshoz (SCHIVELBUSCH 2002, 44–45). Persze túlságosan messzire merész-kedő következtetést sem célszerű levonni mindebből, hiszen az időképletek 19. század végi átalakulását nem ez az egyetlen mozzanat kezdeményezte. Viszont kétségtelenül olyan mozzanat ez, melynek kulturális szerepe is termékeny módon járult hozzá a modern kronologikus tapasztalat felülírásához. Edison fonográfja és a képek fotomechanikus rögzítése (majd azok mozgóképesítése) pedig a múltat tette jelenlévvé, amivel felborította a vonalszerű időszemlélet köznapi modelljét, ráadásul közvetlenebb módon, mint ahogy arra a művészi alkotások (irodalom, festészet) eladdig képesek voltak (KERN 2003, 38).

Ahogy Jürgen Habermas fogalmazott:

Mivel az új, modern világ a régitől abban különbözik, hogy kitárulkozik a jövő felé, ismétlődik és perpetuálódik a korszakos újrakezdés a jelen minden pillanatában, amely önmagából újat hoz létre. A modernség történelmi tudatához tartozik évégett a „legújabb kor” újkortól való szétválasztása: a jelenkornak, mint kortörténelemnek prominens helyi értéke van az újkor horizontján. [...] Az újkor horizontjáról a legújabb kor aktualitásaként felfogott jelenkornak a múlttal való szakítását folyamatos megújulásként kell rekonstruálnia. (HABERMAS 1989, 79–80)

A modernség szóvivői tehát egyszerre hangsúlyozzák az elmúltaktól való elválasztást és a mindenkori mostban elérhetővé váló jövőt. A jövőre figyelmező tekintet pedig olyan fogalmakat hív életre, melyek a kivetített jelen eléréséhez szükségesek. A haladás, fejlődés metaforái (vagy azok ellenkező előjelű megfelelői) Walter Benjamin számára is a múlt folytonosságát megszakító forradalmi lépések kapcsán jönnek szóba. Vélekedése szerint a francia forradalom „úgy idézte a régi Rómát, mint ahogy a divat idéz valamilyen múltbeli viseletet. A divat szimatot fog arra, ami aktuális, bárhol bujkál az a Valaha bozót-

jában” (BENJAMIN 1980, 970). Ez a visszaugrást lehetővé tevő mozzanat volna a forradalom, mely épp a történelem sodrásának egyenmősítését szorgalmazza, mikor újraalakíthatónak, feleleveníthetőnek tekinti az egykorinak vélt eseményeket és az azokról kialakított tapasztalatokat. A modernség programja azonban eszerint bajosan nevezhető forradalminak – egyszerre tagadja és újra érvényesíti a múltat: „az előre irányulás, a meghatározatlan, esetleges jövő anticipációja, az Új kultusza valójában egy olyan aktualitás dicsőítését jelenti, amely újra és újra tételezett múltakat szül” (HABERMAS 1994, 262).

A modernség tehát kétértékű fogalom, ahogy Sygmunt Bauman fogalmazta, alapvetően ambivalens. Ez a tulajdonsága nem független a technikai eszközök által alakított időtapasztalattól. Noha a modernség tekintetében kitüntetett hivatkozási pontnak számító Baudelaire nem éppen vonatutazásoknak köszönhetően vázolta fel modernségkoncepcióját, már Benjamin nagyhatású elemzéseiből is kiviláglik, hogy a technológia és a vele kapcsolatos közegek befolyásolták költészetét. Jauß is ebből indul ki, amikor a modernségben rejlő újszerűség és technicitás (antinaturalizmus) összefüggésére koncentrálna értelmezi Baudelaire költészetét (JAUSS 1990, 90–92). A flâneur nemcsak szóhoz juttatja az addig néma társadalmi rétegeket, de a nagyváros közege, melyet új közlekedési hálózatok alakítottak, új szemléletmódra tanítja, és új kifejezésmódokra is sarkallja (BENJAMIN 1980b, 927–930). A modernség baudelaire-i meghatározása azonban többszörösen ellentmondásos: az antik és modern kettőssége, az átmeneti és örök szembenállása több logikai problémát vet fel a költő sokat hivatkozott írása kapcsán (COMPAGNON 2003, 42). Ahogy a francia irodalomtudós elvitatja Baudelaire-től a tiszta gondolkodás lehetőségét, úgy Benjamin is elég semmitmondónak tételezi az elhíresült leírást (BENJAMIN 1980b, 907). Ennek ellenére a modernség-meghatározás hatástörténetével mégsem volna szükséges egy lépésben leszámolni (s maga Compagnon se tesz így), mert abból kitetszik, hogy a költő *A modern élet festőjében* olvashatókra épülve igyekezett kijelölni a modernségnek mint esztétikai

korszaknak a határait. Paul de Man nevezetes bírálatában épp történelmi idő és modernség ellentmondásának ered nyomába. A belga–amerikai irodalmár a cselekvés és performativitás mozzanataiban véli felfedezni Baudelaire elgondolásának lényegét, amit persze afféle, a történelmi időalakítást meghatározó szerkezet fikcionalitásával vél összekapcsolódni. A modernség nem történelmi szakasz, inkább az irodalom egyik tulajdonsága, ám épp idő és cselekvés állandóan reflektált kölcsönviszonyban válik figyelemreméltóvá: „A modernitás valóban azon fogalmak egyikének bizonyul, amelyek segítségével az irodalom különleges természete teljes bonyolultságában föltárulhat” (DE MAN 2002, 92). A modernségben rejlő feszültség egyfelől az idegen(ség) fogalmát hozza elő, másfelől feloldhatatlan széttartást hoz fölszínre. Ez a tulajdonsága az, ami miatt olyan korszakjelölőként mozgósíthatjuk, mely épp a kibékíthetetlen ellentmondások kereszteződéseinek szétszalazhatatlan sokféleségét hirdeti – Baudelaire-nél ezért tán nem a filozófiai képzetlenség nyilatkozik meg, mikor a modernség kapcsán esendő logikával nyilatkozik. Bauman kategóriáival leírva a modernség színre viszi azt az idegenséget, mely a kettősségek adta kereteket egyensúlyban tartja, vagy pedig éppenséggel lebontani törekszik azokat (BAUMAN 1990, 145–146). De Man leírásának pontosan az adhatja kritikáját, hogy a nyelv általánosítása, melyből az irodalom mintegy platonikus módon részesül, nem felelhet mindenható módon idő és történelem viszonyaiért (vö. CALINESCU 1987, 52). Az irodalom eseményyszerűsége újfent elének állítja az időbeli mező kiszámíthatatlan játékát, s nem kizárólag szövegek retorikai teljesítményének viszonylatában, hanem pontosan annak ellenében működik. Noha az nem vitatható, hogy elének jóformán szöveggé kerülnek a forradalmak és változások jelei, a modernség képes színre vinni önnön stabilizálhatatlanságát, mely esemény és történetiség egymásnak feszülő helyzetéből fakad, ami pedig a modernség alkotó jellegű bennfoglalt ambivalenciáira mutat rá. Emiatt nem feltétlenül elvetni, inkább továbbgondolni érdemes a jelző használatát, főleg mihelyt belegondolunk, a modern irodalom nem

kevésbé fordul az idő és a történelem nyelvi alakítása felé, mint a szövegek önnön temporális hatásösszefüggéseik felé, melyek képessé tesznek arra, hogy egyazon alkotás többféle alakban is megjelenhessék akár egy éven belül is (az évszázados hagyományozódásról nem is szólván).

HIVATKOZÁSOK

- Sygmunt BAUMAN (1990), *Modernity and Ambivalence*, Theory, Culture & Society, 1990/2, 143–169.
- Walter BENJAMIN (1980a), *A történelem fogalmáról*, ford. BENCE György, in *Angelus Novus*, Budapest, Magyar Helikon, 959–974.
- Walter BENJAMIN (1980b), *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél*, ford. BENCE György, in *Angelus Novus*, Budapest, Magyar Helikon, 819–931.
- Matei CALINESCU (1987), *Five Faces of Modernity*, Durham, Duke University Press, 1987.
- Antoine COMPAGNON (2003), *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, PU de la Sorbonne.
- Paul DE MAN (2002), *Irodalomtörténet és irodalmi modernség*, in *Olvasás és történelem*, ford. NEMES Péter, Budapest, Osiris, 73–97.
- Jürgen HABERMAS (1989), *A modernség időtudata és önnön megbizonyosodási igénye*, ford. BLAU Júlia, Létünk, 1989/1, 76–92.
- Jürgen HABERMAS (1994), *A modernség: befejezhetetlen program*, ford. FELKAI Gábor, in *Válogatott tanulmányok*, Budapest, Atlantisz, 259–281.
- Hans Robert JAUSS (1990), *Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno*, in *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 90–92.
- Stephen KERN (2003), *The Culture of Time and Space 1880–1918*, New Haven–London, Harvard University Press.
- Wolfgang SCHIVELBUSCH (2002), *Geschichte der Eisenbahnreise*, Frankfurt am Main, Fischer.

KABDEBÓ LÓRÁNT

A létértelmezés egy 20. századi oximoronja *Gondolatvázlat*

Miután Szegedy-Maszák Mihállyal az utóbbi időben jobbra „zeneteremben” találkozunk, köszöntése alkalmat ad számomra, hogy egy régi témámat ez alkalomból előhalásszam. Szabó Lőrinc zenei tematikájú verseire figyelve felvetődhet a kérdés, hogy a költő, aki versmagyarázataiban, a *Vers és valóságban* oly sokféleképpen idézi fel alkotásmódja ihletőjeként a Wagner-zene hatását, miként hogy a *Harc az ünnepért* kötettel kezdődő utolsó korszakát nyitányként, majd a halála előtt megjelent válogatott kötete zárásaként egy-egy egészen más zeneszerzővel kapcsolódó ihletettségu verssel keretezi be. A *Zene* (SZABÓ 1938, 7–8) és a *Mozart hallgatása közben* (SZABÓ 1956, 314–316) olyan poétikai formációt jelenít meg, amelyben nem az azonosulás ihletettsége a meghatározó, hanem egyfajta elkülönültségben egyszerre megidéz egy mozdulatlanként feltűnő zenei motívumot, és ugyanakkor ennek mozgásban, átalakulásban lévő variációját is bemutatja. Egy hangzó előadás mellé odaidézi a személyes értelmezéssel megjelenített, „átrendezett” variánsát, a hallható zene mellé felrajzolja annak látható alakzatát. És teszi ezt nem metaforikus megjelenítéssel, nem hasonlatként vonultatja fel a variációt, hanem mindkét változatot mint két egyenértékű létezési formát jeleníti meg. Zenére

utalva költészetünkben talán Kosztolányi veszi mindezt először észre, a Nyugat 1935. októberi számában a *Szeptemberi áhitat*-ban már oximoron jelleggel idézi Schumann kétarcúságát lét-szemléletként: „s mert nem lehet már jobban sírnia, / száján kacag a schizophrénia.”

Ugyanakkor ebben a megkettőződő zenei rögtönzésben a számomra legizgalmasabbnak feltűnő egyik Szabó Lőrinc-i poétikai feladványt vélem érzékelni. A magyar líratörténet kiemelkedő kötete, a *Te meg a világ* központi jelentőségű darabjának, *Az Egy álmai* című versének legtalányosabb versszakát (SZABÓ 1932, 56):

Szökünk is, lelkem, nyílik a zár,
az értelem szökik,
de magára festi gondosan
a látszat rácsait.
Bent egy, ami kint ezer darab!
Hol járt, ki látta a halat,
hogya a háló megmaradt
sértetlenül?

Tengerbe, magunkba, vissza! Csak
Ott lehetünk szabadok!

A Szabó Lőrinc-i oximoront Pilinszky szétválasztja: „filozófiáját gyermekesnek találtam, majdnem olyan, mint hogy a világ egy nagy óra, amint lejár. Az ő világfilozófiája Kant-Laplace-nál tart. Mint szellem nem volt jelentős szerintem, mint költő: nagyon, mint pszichológus: könyörtelen, pontos, nagyszerű” (PILINSZKY 1994, 101–102).

Új Szabó Lőrinc-monográfiájában Kulcsár-Szabó Zoltán pedig továbbírja:

A *Te meg a világ* kevésbé az individualitás önleírását, mint inkább ennek végső lehetetlenségét tárja fel, az individuuum költészete helyett az individuuum válságának köl-

tészetét megvalósítva [...] jelezvén ezzel, hogy e differencia mentén nem annyira a lírai én »alakja«, hanem annak olvashatatlansága ismerhető csak fel. (KULCSÁR-SZABÓ 2010, 91–104)

Ha követem kollégám sejtését, akkor a személyiség meg-bomlását értelmező tudatállapot képi átgondolásaként kell elfogadjam ezt a kettős tudatállapotot felmutató poétikai képződményt. Olyan határhelyzetként, ahova a 20. századi költők a személyiség elemzésben a legveszélyesebb tudati állapot rögzítése során jutottak (KABDEBÓ 2012, 52).

Honnan került a Szabó Lőrinc-versbe ez az inkább képzőművészeti vagy zenei alkotásmódra jellemző oximoron-szellemű képződmény? Talán az utóbb általa lefordított Goethe-regényből, a *Werther*-ből származó extrém szöveg intertextuális feldolgozása lenne (GOETHE 1772, 2)?

A Max Stirner későbbi történeteit megelőző, Goethénél még extrémnek feltűnő, és éppen ezért a narrációban csak epizódikus helyet foglaló személyiségképlet a Szabó Lőrinc-i költészetben Stirner ihletésére („A címhez: én megvettem, olvastam, szerettem, sőt be is költtettem s könyvtáramban ma is őrzöm Stirnernek *Der Einzige und sein Eigentum* című munkáját” – SZABÓ 2001, 339–340) már központi helyet foglal el, a kötet emblematisztikus versének – és ezáltal költészete akkori poétikájának – válik meghatározó narrációs eseményévé.

– Szóval boldog volt? – kérdeztem. – Ah, bár lennék megint az! – mondotta. – Akkor olyan jól éreztem magamat, olyan könnyű, olyan jókedvű voltam, mint hal a vízben. [...] Milyen időt magasztal a fia, hogy akkori-ban oly boldog volt, olyan jól érezte magát? – Szegény bolond! – Felelt szánakozó mosollyal az asszony. – biztosan arra az időre gondol, amikor nem volt eszénél, mindig azt dicséri; azt az időt, amit a bolondokházában töltött, ahol semmit sem tudott magáról – Mint mennykőcsapás, úgy ért ez a közlés, valami pénzdarabot nyomtam az öreg

markába, és gyorsan otthagytam őket. – Amikor boldog voltál! – kiáltottam fel, a város felé sietve. – Amikor oly jól érezted magadat, mint hal a vízben! (GOETHE, 1933, 205–206).

Miután fiatal kollegám elfogadva a goethei szövegazonosítást, a Werther-fordítást leíró verset idézi fel (*Werther fordítva és mindig* – megjelent: *Az Est*, 1938. január 16.), amelyben „bőven él a börtönbe zártság és a majdhogynem elképzelhetetlen határátlépések képzeivel” (KULCSÁR-SZABÓ 2013, 5). Ez a megfigyelés pedig a vers keletkezésének filológiai történetével kapcsolódhat. Ugyanis a fordítás zárása pillanatában csak a hal és hálóra visszaemlékező iker-képre utaló képzetét írja meg az MTA Könyvtára Kézirattárában (Ms 4651/282.) található vázlatfüzete gyorsírásos vázlatában, melyet akkor nem tud teljes verssé befejezni, csak jóval később („1938. jan. 9. végig megcsináltam”), amikor ráfigyel az oximoron értelmezhetőségére: a bezártság és elszabadultság kettős szemléletének értelmére. Az áldozatokkal való azonosulás a fordítás megszűntével az alkotó felszabadulását hozhatná, de ugyanakkor az alkotónak az alkotás által való rabságát egyenértékűsíti ezzel a szabadsággal: „és mindig” – emeli be a címbe tanulságát. Egyszerre kétféle világban egyenrangúan benne élni: a logika és pszichológia egymást opponáló, egymásból ki mégsem bonyolódható metafizikájához eljutni.

A Werther-fordító versének egyik hőse József Attila, tragédiájának betelte után. Kettejük kapcsolata ennek az oximoronnak életbeli és poétikai megjelenése lehet (FÁBIÁN 2007, 197–200). Az *Eszméletet* pedig éppen ezzel az oximoronnal való birkózásként értelmezem, sőt feltételezem, hogy a Babits-kötetet kritika helyett „átíró” József Attila éppen a Pesti Naplóban 1934. augusztus 15-én megjelenő *Eszmélettel* „írja át” a maga számára a vitatott *Te meg a világ* kötetet. „Nappal hold kél bennem s ha kinn van / az éj – egy nap süt idebent.” És beleírja az oximoronkapcsolatot *Ars poeticájába* is: „Nem volna szép, ha égne kelne / az éji folyó csillaga.”

A költői megszólalásmód változása háttérben megjelenik a fizika létszemléletének megváltozása. A vizsgáló és a vizsgált viszonyában a rátekintés hatásaként a dolgok állandó alakulásban léteznek. A pozitívizmus önbizalma – amikor Max Planck tanára eltanácsolja fiatal tanítványát a fizikától, mondván, ott már minden törvényekbe szabott – múltán eseménnyé válik a törvények megkérdőjelezhetősége.

Planck fia később elmondotta, hogy még mint gyermeknek, egy grunewaldi séta alkalmával beszélt neki apja új elgondolásairól. Kifejtette, hogy érzése szerint vagy olyan jelentőségű felfedezést tett, amely talán Newton felfedezéseivel hasonlítható össze, vagy alapvetően téved. Planck tehát már ebben az időben tisztában volt azzal, hogy képlete a természeteleírást alapjaiban megrendíti, hogy ezek az alapok egy napon megmozdulnak és jelenlegi, a hagyomány által meghatározott helyükről új és az idő szerint még teljesen ismeretlen egyensúlyi helyzetbe kerülnek. (HEISENBERG 1967, 75).

Majd Niels Bohrt idézve Heisenberg rátalál a műalkotásra és a tudományos ténykedésre egyként érvényesként megjelenő oximoronra: „az élet színjátékában nézők és ugyanakkor szereplők is vagyunk” (HEISENBERG 1967, 102).

„Száműzetésünk huszonötödik esztendejében, az év kezdetén, a hónap tizedik napján, a város elfoglalása után a tizenegyedik évben, éppen azon a napon fölöttem volt az Úr keze. Elvitt isteni látomásban Izrael földjére, és letett egy nagyon magas hegyre. És lám, a templomot fal vette körül minden oldalról.” (Ezekiel 40,1–5). És bárha a Sacco di Roma és a német parasztháború kortársai szemében koruk a pusztítás kirívó évszázada lehetett, utókoruk mégis a Szixtuszi kápolna, és az Isenheimeri oltár létrejöttével jegyzi a korszakot. A fizika és a metafizika erővonalainak megcsavarodása és összefonódása reprezentálhatja-e majdan Guernica, Auschwitz, Katyń és Hiroshima évszázadát? Be tudja-e fogadni valamely eljövendő nemzedék

a személyiség megépíthetlenségét és hitének elvesztését oly igen átélő szöveg ellentozottságát is felvető nyilvános confessiót:

Ateista verset még nem írtak; s ahogy a modern fizika sugárzássá differenciálja az egész anyagi világot, úgy finomul szellemmé a földi matéria sok tüntetően materialista költeményben. A szerelemben és minden misztikumban mindig istennek vagy isten modifikációinak a mágnese borzongatja a költők idegeit. Még esetleges kételyük, lázadásuk és panteista önistenítésük is csak új és rejtettebb kísérlet a csöndes vagy rettentő titok, az igazság megközelítésére és megvilágítására; s ebben is nem egyszer filozófusoknak és egyházatyáknak a rokonai. (SZABÓ 1940, rádióelőadás)

A *Harc az ünnepért* poézisa belefoglalhatja-e a lepusztultság ellenkezőjeként a hal és a háló ikonszerűségével és mozgáskulcsával létszemléletébe az ünnephez vezető rejteket is?

HIVATKOZÁSOK

- FÁBIÁN Dániel (2007), *József Attila és Szabó Lőrinc*, in *Szabó Lőrinc környezetének naplói*, vál., s. a. r., utószó TÓTH Mariann, Miskolci Egyetem BTK Szabó Lőrinc Kutatóhely, az MTA Könyvtára, (Szabó Lőrinc Füzetek 8). Interneten: www.szabolorinc.hu, Szövegek és kiadások,
- Johann Wolfgang von GOETHE (1772), *Die Leiden des jungen Werther* – Kapitell 2, Am 30. November, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3636/2> (2013. május 7.).
- Johann Wolfgang von GOETHE (1933), *Werther*, ford. SZABÓ Lőrinc, Budapest (Az Est-lapok Filléres Klasszikusai).
- Werner HEISENBERG (1959), *Physik und Philosophie*.
- Werner HEISENBERG (1967), *Fizika és filozófia*, in *Válogatott tanulmányok*, ford. Kis István, Budapest, Gondolat.
- KABDEBŐ Lóránt (2012), *A Szabó Lőrinc-vers mondhatósága*, in *Centrum és redivivus*, Budapest, Parnasszus Könyvek, 31–54.

- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán (2010), *Tükörszínjátéka agyadnak. Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében*, Budapest, Ráció.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán (2013), *Válasz az opponensi véleményekre* (kézirat), Budapest.
- PILINSZKY János (1994), *Összegyűjtött művei. Beszélgetések*, s. a. r. HAFNER Zoltán, Budapest, Századvég.
- SZABÓ Lőrinc (1932), *Az Egy álmai*, Pesti Napló, 1931. március 15., in *Te meg a világ*, Budapest, Pantheon, 55–57.
- SZABÓ Lőrinc (1940), *Isten és a világ*, rádióelőadás, 1940. március 25., húsvéthétfőn, 17.35–18.10, a rádió Budapest I. adóján. Közlésünk alapja: autográf javítású gépirat, PIMK, letét, file: 14.2376–78., 14.2332–2343.
- SZABÓ Lőrinc (1956), *Mozart hallgatása közben*, „1956 február” dátum megjelöléssel, Művelt Nép, 1956. április 1., in *Válogatott versei*, Budapest, Magvető, 1956 könyvnap, *Valami Szép* (1944–1956) ciklus záró verse, 314–316.
- SZABÓ Lőrinc (1937), *Zene*, Rádiózene a szobában címmel, Az Est, 1937. február 14., in *Harc az ünnepért*, Budapest, Bartha Miklós Társaság kiadása, 7–8.
- SZABÓ Lőrinc (2001), *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megjegyzések*, szöveggond. LENGYEL TÓTH Krisztina, jegyz. Kiss Katalin, Budapest, Osiris. Interneten: www.irodalmiakademia.hu

MÁRTONFFY MARCELL

Távolság és tapasztalat

A közvetlenség ambivalenciája Pilinszky-nél

Sosem állíthatom, hogy megértettem valamely
művet, mert az nem jelenlét, hanem történet.
(Szegedy-Maszák Mihály)

Miközben a kereszténység üdvtörténeti nagyelbeszélésének szembesítése a 20. század katasztrófájával – s tágabban az istenkérdés kivételes erejű expozíciója a kreatúra „tökéletes elhagyatottságára” reflektáló versbeszédben – a modern magyar irodalom vitathatatlan teljesítményei között biztosít helyet Pilinszky János költészetének, az újabb olvasatok esetenként összebékíthetetlennek tűnő előfeltevésekből kiindulva jelölik ki az életmű értékhangsúlyait. Az egymással olykor nyíltan is vitázó álláspontok paradigmatis megoszlása a hit szimbolikájának elevenségét igazolni törekvő, illetve a nyelv jelentésképző működésének vizsgálatára alapozott olvasásmódok egyidejűségként jellemezhető, de időérzékelésük különbözősége is nyilvánvaló. A recepció természetesen napjainkban sem mellőzheti a bibliai pretextust, amelynek intenzív és újjáalkotó megelevenítése Pilinszky munkásságában „csaknem teljesen előzmény nélkül való a magyar líratörténetben” (SZÁVAI 2006, 9), a diszciplínák közti párbeszéd felszabadult lehetősége pedig a keresztény hagyományfejlődés összefüggésén és alighanem

a hittudomány rendszerező diskurzusán belül is indokolttá teszi a költő művészi és gondolati teljesítményének mérlegelését.

Pilinszky költészetének vallási koncentrációja, esszéinek és – ebben a vonatkozásban nem elhanyagolhatóan – magánjellegű feljegyzéseinek tanúsága a küzdelmes hitről csakugyan fordulatként és talán egyedülálló jelenséggént értékelhető a keresztény reflexió magyarországi történetében. Köztudott, hogy a lírikus az írást egy, a Krisztus-követés eszményéből levezetett s a személyiség egészének átformálását célzó program részeként fogja fel, amelyben az írás és a test médiuma szoros kölcsönösségben hivatott teljesíteni közvetítő feladatát: az én kenotikus leépítését és maradéktalan átengedését a transzcendens teremtető működésnek. Az üdvösségtörténet kézhezálló patrisztikus elbeszélésmintája így a jelenségvilág egészének változatlan érvényű interpretamensévé válik, és (a művészi „inkarnáció” fogalmán keresztül) az esztétikai tapasztalat vonatkozásában is a mindent megmagyarázó teologumenon rangjára emelkedik. Minthogy azonban az alkotás, Szegedy-Maszák Mihály szavával, „nem jelenlét, hanem történet” (SZEGEDY-MASZÁK 1998, 74), a hozzá fűződő viszony teológiai előzetesség-struktúrája sem védett a megértés eseményével szemben, amelynek megkerülhetetlen hatástörténeti következménye az önmegértés időbeliségének és részlegességének tapasztalata. Gadamer szerint a „voltaképpen tapasztalat az, amelyben az ember saját végességének tudatára ébred. Tervező eszének cselekvőképesség és öntudata itt ütközik határba” (GADAMER 1984, 250). Ilyen értelemben a mindenkor kérdésként előálló tapasztalat nem bennfoglalt mozzanata, hanem ellentéte és kihívója az üdvtörténeti elbeszélésnek, s teológiai jelentőségét is e különbségből, a szent történet sémájától való elkülönződéséből és maradéktalan vallási integrációjának lehetetlenségéből nyeri.

Pilinszky értekező írásaiban a megtestesülés teológiai alakzatának a keresztény hagyomány által szentesített allegorikus elbeszélő kifejtése egyenértékűvé válik a jelentésteremtő szimbólum (ön)transzcendens dinamikájával. A prózai szövegek gyakran idézik az ismert triadikus üdvtörténeti összegzéseket

(Krisztus isteni preegzisztenciája, alászállása és felemelkedése az Atyához; az emberiség ősállapota, bűnbeesése és visszatérése paradicsomi állapotába) és ezek különféle változatait. A bibliai jelentésteljségét egységesítő üdvtörténeti vázlat, a teológiai megértésnek és közösségi hitvallásnak mint másodlagos tapasztalatnak ez a formulaszerű összegzése természetesen a költő katolicizmusában is eredeti tapasztalatként tételeződik s válik további allegorizációs műveletek kiindulópontjává. Így lesz prózájában tézissé az az elgondolás, hogy a teremtés művét megtestesítő „remekművek” a szentképek vagy a mise analógiájára magát a láthatatlan valóságot teszik megtapasztalhatóvá. Elmékedése és feljegyzései a költészet szakrális médiumát egyben az elhívottság személyes történetének hasonló szerkezetébe, a kegyelmi ihlet, a valóságot újjáteremtő művészet és az általa közvetített szeretet-etika egymásbafonódó folytonosságának teleologikus modelljébe is belefoglalják. A tapasztalás legkülönbébb eredethei: a testi létezés, a tudati vagy emlékezeti folyamatok, a műalkotás, a történelmi esemény, a személyközi viszonyok a megelőző tudás fényében kapnak értelmet. A hagyomány és a Szentírás katolikus mintázatú hermeneutikai viszonyának megfelelően a kanonikus értelmezés eredményeként kikristályosodott dogmatikai jelkép hordozza a tapasztalat közös igazságát s válik az egyedi tapasztalatok értelmezőjévé (szemben azzal a bibliai gyökerű teológiai belátással, amely szerint a transzcendencia megtapasztalása – mindig – az esemény különösségével, idegenségével és értelmezhetetlenségével való szembesülés „ősjelene”: mint a megértés rendjének anomáliája áll elő). Vallásos alkotó esetében talán nincs mit csodálkozni ezen, a poétikai és a teológiai kérdés számára viszont sokatmondó, hogy Pilinszky legkiemelkedőbb művei egyszerre állítják és tagadják a részesedés megígért közvetlenségét. A tapasztalat megnyílását színre vivő beszéd esetleges, elmozduló, a jelmozgás horizontális transzcendenciájának alávetett, a jelentések homogenizálásának ellenálló mozzanatai a nyelven túli közvetlenség akarásával egyidejűleg a jelenlét nyelvi kiszolgáltatottságát, eredeti tapasztalat és fikció

viszonyának bizonytalanságát, immanens és transzcendens eredet eldönthetlenségét tanúsítják, és egyúttal az események közelségének emlékezeti rögzülését elviselhetetlen teherként tüntetik fel.

Bizonyára többféle oka van annak, hogy későbbi alkotói korszakában Pilinszky kitart az egyetemes szenvedéssel való egyidejűség és a misztikus jóvátétel képzeténél – amelynek személyes hitele vitathatatlan –, de nem reflektálja a megmaradó távolságot, amely, századának egyetemesebb tapasztalataként, a jóvátételhetlen jóvátételének hitét elválasztja „a semmivé váltaknak senkihez intézett szavaitól” (SZEGEDY-MASZÁK 1998, 179). Mindenesetre az a szemléletváltás, amelynek során az üdvöt hirdető kinyilatkoztatás elnémulásával konfrontálódó egzisztencia önértéke elmozdul a krisztusi szenvedéstörténet magyarázóerejének evidenciája felé, az akaratlagos korszakzárás pillanataként is megragadható az *Utószó* című versben, amely az *Apokrif* végszavát kifejezetten megidézve a katarzis kikényszerítésének elhatározottságával felel a megértetlen idegenség végletes léthelyzetére.

Az *Apokrif* zárójelenetében a vers személytelen beszédalánya azzal az antropomorf minőségeitől megfosztott Istennel néz szembe, akit/amelyet mozdulatlan, néma és „látó” mivolta tükörviszonyba állít a vers elején megjelenő „tébolyult pupillával” és „figyelő vadállattal” – ezeken keresztül a hasonlítóval, a szemantikailag szintén üres „nappal”, amely „a metaforikus képesség nyelvi feltételezettségének reflexiójaként is olvasható” (LŐRINCZ 2007, 295–296) – amint a beszélő jelöletlen érzékelésével is: a „látott” én nem lát. A látnoki (ön)felhatalmazás ironizálódása után („nincs is szavam”), az arc önlerombolásával, az eleven létező vonásainak eltűnésével az érzékelés lehetősége is végérvényesen megszűnt. A fogalmi elvontságában tételezett, saját történetén kívülre került Istennek a megnevezéstől és az állítástól függő jelenléte a szöveg konstruktumaként és tropológiai összetettségének eredőjeként foglalja el helyét az alanyi kivetülés – a láthatóságát a pusztulás határán még őrző tudat – és a megközelíthetetlen idegenség között, megtagadva elgon-

dolghatóságát és elbeszélhetőségét. Az istenfogalom jelentései és az önmagába visszavonult, tulajdonságok nélküli Isten tekintete közti távolság ezzel az üdvtörténet kanonikus rajzolatába beíródó apokrif elbeszélés lezáratlansága folytán mint a teológiai beszéd dekonstruktív alaptapasztalta lép be az értelmezés tartományába: mint „az ‘Isten’ és az összes többi szó jelentése közti szakadék áthidalhatatlansága” (CROCKETT 1999, XI).

A *Nagyvárosi ikonok* első, tíz strófás darabja az eredeti, elbeszélhetetlen és kísérteties (*unheimlich*) tapasztalat idejét – amelyben az emberi beszéd defigurált alanyára irányuló Isten-tekintet a „nem eljövendő, hanem bármikor bekövetkező, önmaga fenyegető közelségével azonos” szerencsétlenség passzív tanúja (BLANCHOT 1980, 7) – összekapcsolja a passió-történet foglalatában megképződő új teremtményi tudatosság korszakával: a vers címe és kötetbeli elhelyezkedése közti megtervezett ellentmondás – az *Utószó*: előszó – a kettős paratextuális funkció hangsúlyos jelölésével a cím betű szerinti jelentése és a mű kompozicionális súlya, köteteket és korszakokat összekötő rendeltetése között is ironikus viszonyt létesít, s a Vörösmarty-utalás tovább differenciálja az ellentétek játékát: a *Harmadnapon* nagy létösszegzése, az *Apokrif* melléktextusát alapszöveggént pozicionálja. Az *Apokrif* zárlatának anaforikus-mozzanatos előhívásával kezdődő vers az ismétlődő bensőséges megszólítás („Emlékszel még?”) címzettjének többértelműségével elhomályosítja egyébként hétköznapi tárgyiasságokat is magába gyűjtő szituációjának életrajzi vonatkozását, s jeleneinek szekvenciájában a személyes múlt rögzült töredékeitől szabadulni nem tudó, magára hagyott emlékezet önkéntelen aktivitását állítja előtérbe: a távoli megszólítottal való hajdani együttlét (vagy az elképzelt közös jelen) mozzanatainak egyszerre légies és nyomasztó látomássá stilizált lenyomatát, álomszerű, delirikus képzelettartalmakat és a megjelenített helyszín, az üres lakás és környezete – a „halott város” – magányt visszhangzó reménytelenségét. Az *Utószó* a mindennapi létezés leszűkült belső terébe helyezi át az élettelen természet darabjává

dologiasult kreatúra-lét negatív antropológiai alakzatát („mint a kő vagyok” – „arcom, ez a kő”), és a „semmi” határtapasztalatáig feszíti a statikus tekintetként azonosítható, jelentés nélküli transzcendencia negatív teológiáját („állok a napon” – „a semmi napja mielőtt / megjelenne”). De oly módon is narratív és szemléleti folytonosságot létesít az *Apokrif*tal, hogy az évtizeddel korábban íródott nagy költemény időszerkezetének meghatározó elemét, a végidő perspektíváját átemeli a korszakzáró és -nyitó versbe. A szöveg közepén hirtelen támadt és kényszerképzet gyanánt támadó „lovasok” képének funkcióját már nem memorialis eredethelyének homályossága szabja meg (idézatként is kapcsolódhat emlékképhez, álomhoz vagy egyéb pszichés tartalmakhoz). Hanem sokkal inkább az olvasói válasz arra a kérdésre, hogy a *János jelenéseiből* kölcsönzött s az *Apokrif*-idézeteket keretező vízió váratlansága és végszó-jellege más magyarázatot is megenged-e, mint lélektani kommentárt az emlékezésnek véget vető lázálomhoz.

A vers lélektani folyamatábrája és performatív temporalitása szerint a (ki)írás önterapikus cselekvése szabadulást hoz: egy megrekedt gyázmunka „örökkétartó pillanatának” vet véget azzal, hogy a végső krízis fiktív előrehozatalával mozgásba hozza az időt, és a sorsértelmezés mitikus regiszterében végrehajtja az *Apokrif* függőben hagyott ítéletét. Az erőszakos megszakítás mint a kínoktól való „megváltás” toposzának bibliai emlékeztető allegorikus aktualizálása azonban a krízis tág jelentésspektrumát játékba hozva (személyes és poétikai válság, pszichés és szomatikus roham, önítélet és végítélet, döntés) általánosabb jelentéssel ruházza fel az az emlékezés patológiájának felidézését. Az apokaliptikus beteljesedés pillanata („a lovasok zuhogó, sűrű trappban / megjönnek...”) az eszmélés pillanatával azonos („a csatakos virradatban...”): azzal, amely kezdetként köszönt be. A lovasok a fenyegető idézettel való antiapokaliptikus visszaélés eszközeként a végidőt semmisítik meg és a múlt időt hozzák el. Az *Utószó* eltávolítja a terméketlen emlékezés, a válasz nélküliségben való időzés állapotát, átfordítja az újrakezdés

idejébe, és ekként a beteljesítő beszédcselekvés mond ítéletet a múlt apokalipszise, az összetorlódó emlékek jelenlétének időtlen ideje fölött.

A vallásos egzisztencia számára a transzcendencia a közvetlenség jegyében, a találkozás elbeszéléseivel válik értelmezhetővé. Maga az esemény azonban nem, csak elbeszélése ad arcot a transzcendenciának és értelmet a történelemnek. Az *Apokrif* beszélője az Isten(-név) és a történelem mélypontja közti viszony rekonstruálhatatlanságát tapasztalja meg. Az *Utószó* a kései korszak versei felől olvasva a bizonyossághiány felszámolását jelenti be, mindazonáltal szövegközi emlékezete hűség marad „azokhoz a szöveghelyekhez, ahol semmi sem tárul fel, ám ahol láthatóvá válik a rejtőzködés” (BLANCHOT 2005, 165).

HIVATKOZÁSOK

- Maurice BLANCHOT (2005), *A mű és a kommunikáció*, ford. LŐRINSZKY Ildikó, in *Az irodalmi tér*, Budapest, Kijarat, 154–172.
- Maurice BLANCHOT (1980), *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard.
- Clayton CROCKETT (1999), *Foreword*, in Charles E. WINQUIST (szerk.), *Epiphanies of Darkness. Deconstruction in Theology*, Aurora, CO, The Davies Group, vii–xiii.
- Hans-Georg GADAMER (1984), *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Gondolat.
- LŐRINCZ Csongor (2007), *Kérüigma és nyelvfeledettség. Tolcsvai Nagy Gábor: Pilinszky János*, in *A költészet konstellációi*, Budapest, Ráció, 287–299.
- SZÁVAI Dorottya (2006), *Bűn és imádság. A Pilinszky-líra camus-i és kafkai szöveghagyományáról*, Budapest, Akadémiai.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (1998), *Az újraolvasás kényszere. A rajongók*, in *Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai, 72–93.

PLÉH CSABA

A Self, a lélek és a regény felbomlása

Az utóbbi évszázad szellemi világát, sok egyéb mellett, ahogy Everdell (1997) hangsúlyozza, a folytonosságok megszűnése jellemzi. Egyik oldalról a technikai és tudományos analízis győzelmeinek hatására, a másik oldalon pedig a pozitivista bizonyosságkeresés következtében megjelent egy erős késztetés arra, hogy megszabadítsuk magunkat mindentől, ami másodlagos, tudásalapú, a mai pszichológusok azt mondanák: mindentől, ami felülről lefelé működik, mindentől, ami sematikus – és keressük azt, ami megkérdőjelezhetetlen, az eredeti bizonyosságot. Mindez elvezetett a képi és az ismeretelméleti impresszionizmushoz, s természetesen a másodlagosnak tekintett kánonok és eljárások megkérdőjelezéséhez (NYÍRI 1980). Az élmény valódi nyersanyaga mindkét esetben pontszerű élménymorzsákból áll. Ahogy a neurobiológus Kandel (2012) jellemzi, a modern művészet – elsősorban a festészet – a fényképezés révén rákényszerül arra, hogy újragondolja ábrázoló (reprezentatív) eszményeit. Az újragondolás közben felhagy számos nehezen kiküzdött hagyománnyal (például a perspektívával), kísérletezik a megfestett látvánnyal, részeire bontja a jelölőt, de részeire bontja az ábrázolt dolgot, például az arcot és érzelmeket is. Ezek a művészeti kísérletek izgalmas párhuzamot kapnak a modern idegtudomány és a pszichológia fejlődésében. A látvány keletkezését és az idegrendszer működését

is egyre inkább részekre bontva, dekomponálva látjuk, a tudomány mintegy utánozza a művészetet.

A felbomlás egy további aspektusa a hagyományos elbeszélési minták felbomlása a 20. század fordulóján. Érdekes párhuzamok vannak aközött, hogy feladjuk a regény külső társas világában érvényesülő oksági lánc eszméjét, és megkérdőjelezzük a regény belső világában az integratív Én ottlétét. A dekompozíciónak erről az oldaláról szeretnék röviden szólni.

Játék az elbeszélés végével

Mint az olasz szerkesztő, politikus és kultúrfilozófus Scalfari említi nemrég megjelent könyvében, Tolsztoj és Dosztojevszkij nagy munkái után az európai kritikában felmerült az a gondolat, hogy nem halott-e a regény mint műfaj. Ezeket a gyászjelentéseket követték azonban Proust, Joyce és Kafka munkái. „A romantikus és a naturalista regénynek volt vége. Annak a regénynek, amely a polgárságot tropusaival, szenvedélyeivel, álszentségével és bűneivel együtt jellemezte” (SCALFARI 2012, 207).

A 20. században megjelent új elbeszéléstípusokban végbe megy a képek felbontáshoz hasonló felbomlás, de itt nem a jelölő bomlik fel, nem a szavakból lesznek hangok, hanem az a hallgatólagos szerződés kérdőjeleződik meg, amely a klasszikus elbeszélést irányította, mind az elbeszélőnél, mind az olvasónál. A mindent átfogó tudású, hősei céljait ismerő s bemutató, istennek tűnő szerzőt felváltja vagy a belső világ közvetlen megjelenítése, vagy a külső viselkedés előzetes perspektívák nélküli leírása.

Minden korszak minden regénye a Self rejtélyével van elfoglalva. Az élet titokzatos és kaotikus szövetéből a régi regényírók megpróbálták kibontani a lopakodó racionalitás fonálát; az ő felfogásukban a racionálisan hozzáférhető motívumok cselekvéshez vezetnek, és a cselekvés

azután egy másik cselekvést produkál. A kaland a cselekvések szépen megvilágított oksági láncolata. (KUNDERA 1992, 78)

A modern regény megszületése Proust, Joyce, Woolf, Musil munkáiban megmutatja, hogy Kunderának bizonyos értelemben igaza van. Ezek a szerzők ismereti struktúrákkal kísérleteznek, s az identitás elbeszélő értelmezését vetítik elő, beleértve ennek válságait is, jóval korábban, mint ezt a filozófusok – mint új elmefelfogást – megfogalmazták volna.

Az intencionális hozzáállás uralta elbeszélést az egyik nagy újításban belső mozaikok váltják fel Virginia Woolfnál, Proustnál, Joyce-nál, vagy miként Szegedy-Maszák Mihály jellemzi, az *Esti Kornél*ban (SZEGEDY-MASZÁK 1988 és 2013). Virginia Woolf maga 1925-ben nagyon provokálónak tette ezeket az új gondolatokat, sokszor utalva James Joyce és Proust gyakorlatára. Woolf felfogása szerint Proust számára mesterként „cselekményt, komédiát, tragédiát vagy szerelmi szálát kibontani”, s mindez egy erőszakos ragaszkodás a hagyományhoz (WOOLF 1984, 160).

Ha az író nem szolga lenne, hanem szabad lény [...], akkor nem lenne cselekmény, komédia vagy tragédia, szerelmi szál vagy katasztrófa [...]. Számoljunk be az atomokról, ahogy megjelennek a lélek számára, s abban a rendben, ahogyan megjelennek [...]. A szál nagyon valószínűleg a pszichológia sötét mélységeiben rejlik. (WOOLF 1984, 160–162)

A történet nélküli történetek megjelenésében különböző változatokkal találkozunk:

- Nem tudjuk, kik vagyunk szociálisan (Musil)
- Csak belső világunk jelenik meg (Proust, Joyce)
- Rejtett erők cselekszenek helyettünk (Gide)
- A hősök nem urai sorsuknak (Kafka)
- Sehová sem megyünk (Camus)

Ha a Self-et elemi élményekre és azok kapcsolataira boncoljuk szét, az elbeszélést pedig elbeszélésmorzsákká, akkor vajon mindezzel el is tüntetjük őket? Tényleg eltűnik-e az én, vagy pedig arról van szó, hogy az élmények elsődleges anyagához képest pusztán másodlagossá válik? Eltűnik-e az elbeszélés, vagy pedig másodlagos szerveződésé válik a szöveg elsődleges kibontásához viszonyítva? Teljesen kiiktatjuk-e a koherenciát, melyet hagyományosan a Self és az elbeszélés nyújt, vagy pedig pusztán másodlagossá tesszük kiindulópont helyett?

A Self és az elbeszélés

A narratív metaelmélet mint a koherencia nem lényegalapú értelmezése a második lehetőséget választja. Egy lényegi Self feltételezése helyett belső világunk koherenciája lágyabb eszközök révén valósul meg: történetmondás révén. A hagyományos *elbeszélőképek*, az intencionális akciót értelmező modulok mozgósítása révén, meglehetősen erős koherenciaépítő eszközök, legyen szó népmesékről (a hős meg akarja szerezni a királylányt, világgá megy, és sok akadályon keresztül meg is szerzi őt) vagy polgári regényekről (a hős feljön a nagyvárosba, és rokonokra s nőkre támaszkodva ér el karriert). A végső jelentést, a hagyományos jelentésbe kódolt életfilozófiát az képviseli, hogy van egy folytonos értelmes élet, ahol az emberi cselekvőknek terveik vannak, kezdeményeznek. Ezek a tervek adják meg a hős és az elbeszélés koherenciáját.

Számos modern irodalomértelmezés tulajdonít nagy szerepet a modern értelemben vett, 16. századtól keletkező, európai, sajátos Self értelmezésben az elbeszélésnek. David Lodge (2002) kiindulópontja az a klasszikus filozófiai kérdés, mely ma új formákban jelenik meg az idegtudomány keretében: hogyan illeszthető össze a világ első személyű, szubjektív, személyes s harmadik személyű, objektív, személytelen értelmezése. Mint regényíró s a regényelmélet képviselője, boldogan veszi

észre, hogy a mai filozófia (DENNETT 1991) s az idegtudomány (DAMASIO 1999) egyaránt előtérbe állítja az elbeszélő metaelméletet. A történetmondás a szervezet élménytörténetében gyökerezik, ahol a dolgoknak kezdetük, közepük s végük van. „A történetmondás feltehetően agyi szenvedély [...]. Szerintem az agy átfogó »valamire vonatkozása« az agy történetmondó hozzáállásában gyökerezik” (DAMASIO 1999, 189).

Lodge irodalomelméleti írásaiban (1992 és 2002) részletesen érvel amellett, hogy valójában a modern regényirodalom kialakulása az egyre pontosabb és finomabb, önálló, cselekvőképességű, a világot értelmező Én, a modern Self megkonstruálásának a kitüntetett mozzanata. A nyomtatás s a regényirodalom megjelenése individualizálja a narratív személyiségfogalmat. A regényekben három különböző szint van: a *cselekvések*, a *belső tervek* és az *érzelmek* szintje. A regény azért játszik különleges szerepet a modern én kialakulásában, mert e három szint egymásra való reflexiójára kényszeríti az olvasót (Lodge 2002). E reflexión keresztül teszi finomabbá magát az emberi önképet, a Selfet, amit Lodge kritikai olvasókönyvével (2001) illusztrál.

Ha a regényirodalomnak ezt a konstruktív szerepét komolyan vesszük, akkor el kell hinnünk azt is, hogy az önképnek és a Self-nek különböző szintjei vannak. Lodge szerint az a típusú önreflexív tudatosság, amely az európai kultúrákra jellemző, ebből a polgári irodalomból meríti forrását.

El kell ismernünk, hogy az önálló individuális self nyugati humanista fogalma nem egyetemes, nem örökre adott és minden korra s helyre érvényes, hanem történeti s kulturális termék. Ez azonban nem jelenti szükségszerűen azt, hogy nem jó gondolat, s hogy lejárt volna az ideje. Számos, a civilizált életbe értékelt dolog ennek a függvénye. Azt is el kell ismernünk, hogy az individuális self nem rögzített s stabil entitás, hanem tudatunkban állandón kreálódik és módosul, a másokkal folytatott interakció során. (Lodge 2002, 91)

Lodge igazi büszke európai. Számára az Én kulturálisan megkreált volta nem valami relativistán kezelendő dolog, hanem büszke vállalás tárgya.

A modern magas irodalomban az elbeszélési kánon átalakulásának egyik legvilágosabb oldala a hős vagy az elbeszélő szempontjából vett átfogó cselekvési tervek megváltozása. Kundera (1992) érzékenyen bemutatja, hogy hogyan bomlik fel ez a célalapú koherencia Franz Kafka valóságában és regényeiben. A hős mások áttekinthetetlen terveivel találkozott, és ezek a tervek a történet végére sem válnak világossá. Az egybefolyó célrendszer már Kafka előtt is eltűnt. Joyce-nál a belső élmény világa lépett helyébe, Proustnál pedig az elbeszélés cselekvésalapú logikáját, a hős cselekedeteit az élmény, a képzelet és az emlékek differenciálatlan hálózata váltja fel. De ugyanez jelenik meg Szegedy-Maszák Mihály elemzése szerint (1988 és 2013) az *Esti Kornél*ban is, ahol nincsenek világos tervek, s az olvasó az élményeken lebeg.

Az átfogó terv nemcsak a belső világ impresszionista bemutatásával tűnik el, hanem a viselkedés szintjén is. A modern írásmódnak ebben a harmadik típusában a külső viselkedést nem jellemzik világos tervek. A dolgok megtörténnek a hőssel, ő reaktívan lép fel, és csak utólag próbálja értelmezni cselekedeteit. Ebben az elbeszéléstípusban a szándékok folytonos összefüggő világát nem a belső élmény káosza váltja fel, hanem a viselkedés káosza. Gondoljunk csak Mersault néhány cselekedetére Albert Camus *Közöny*ében. Az olvasót viselkedéstörédek ragadják meg anélkül, hogy szándékalapú értelmezést tudna adni. Az egyéni élmények és cselekedetek nem egy átfogó terv részeként jelennek meg, csak lokális értelmezést kaphatnak. Másodlagosan értelmezünk valamit, ami már megtörtént. Történetépítésünkben, akárcsak a pszichoanalitikusoknál, az egyedi értelmezetlen cselekvés megelőzi a történetet.

A klasszikus narratív mintákban a kiindulópont a történet a maga intencionális elrendezésében, és az egyedi események a történetminta üres helyeit töltik be. Tele van hittel az integratív Selfre és arra nézve, hogy az események csak ennek

a megjelenései. Ez összhangban van az írás felülről-lefelé stílusával, s azzal a hittel, hogy van egy mindenre képes és mindentudó író. Jól illusztrálja ezt Lafcadio *A Vatikán pincé*iben vagy Mersault a *Közöny*ben. Természetesen számos újabb példa is van a szándékalapú koherencia felbomlására. Christine Brooke-Rose (1986) e szempontból jellemzi a modern irodalom elbeszélő stílusának változásait. Az első lépés a hős kitaszítása a középpontból. Ez már a 19. században is megjelent, gondoljunk csak a waterlooi csatátér leírására a *Pármái kolostorban*, ahol az egész jelenet defokalizált. Fabrizio teljesen távol van az igazi ágensek intencionális terveitől, nem ismeri ezeket a terveket, s még azt sem tudja, hogy ezek ágensek. Úgy része a csatának, hogy nem is tudja, hogy ott van, csak utólag hallja, hogy Waterloonál van. Ez tényleg az intencionális tervek háttérbe szorítása (PLÉH 2010). Ezt később a hős „túlélési értékének” háttérbe szorítása követte. A mai hősök már nem közeli barátaink, mint amilyenek Madame Bovary, Anna Karenina vagy akár Rastignac voltak. A Brooke-Rose nyújtotta távlatban a jellem és stabilitás elleni posztmodern lázadás mint harmadik lépés mindent kiiktat, ami koherenciát eredményezhet. Kiiktatja magukat a névmási visszautalásokat, a közös élményekre utaló szavakat, és pusztán az egocentrikus és rámutató jeleket működteti a szövegben. Brooke-Rose szerint azonban vannak reménysugarak. A jellem a hátsó ajtón visszajön a tudományos fantasztikumban és abban, ahogy stabilizálódik a posztmodern ironikus játék az elbeszélésmintákkal.

Ezt a problémát Dennett (1991) úgy értelmezi, hogy nincs egy belső ágens az általa ironikusan karteziánus színháznak nevezett belső világban, mely koherenssé tenné a dolgokat. A koherencia mint nyugvópont jön el a hozzánk beérkező események intencionális értelmezésében. Minden beérkező eseményről több szövegváltozatot készítünk, s ezek között van egy, amely normális körülmények között az információfeldolgozás tudatos szakaszának felel meg. Ez a behatárolás azonban enyhén önkényes, ugyanarra az eseménysorra különböző történeteket lehet kreálni.

Kétszintű elméletről van szó, akárcsak Bergson (1896) száz évvel ezelőtti elméleténél. Dennett (1996) számára a második szint nyújtja a jelentést és koherenciát, s nem feltételez egy tetszetlen Ént, mint ahogy az Bergsonnál volt. Ez a szint egy olyan elbeszélő és intencionális modellbe illeszkedik, amely alapjainban evolúciós megalapozású.

Ha a Self és mindezek a dolgok lágy fogalmak, akkor miért beszélünk ezek válságáról? Az evolúciós érvelés a leegyszerűsítést állítja középpontba. Évezredekken keresztül esszenciálisan használtuk hozzáállásainkat olyan fogalmakat alkalmazva, mint lélek, Self, elme stb. Ha ezeket narratív konstrukciókkal váltjuk fel, nem kell, hogy olyan szenvedélyesek legyünk, mint a hagyományos empiristák. Azt a szkeptikus komolyságot, miszerint tetten értük a meztelen uralkodót, fel kell váltsa egy könnyedebb és elbeszélőbb hozzáállás az Én-nek mint kiindulópontnak e legújabb megkérdőjelezésével kapcsolatban. Érdeemes észrevennünk, hogy a tudatnak az a dinamikus felfogása és a Self többértéű értelmezése, amelyet egy évszázada William James (1890) vezetett be az akkori századvég válságára adott válaszként és az evolúciós alapú nem esszencialista belső világ értelmezéseként, különböző formákban tér vissza az egész században. A narratív fordulat új írásmódokkal kapcsolja össze a száz évvel ezelőtti elképzelést a tudatáramról.

HIVATKOZÁSOK

- Henri BERGSON (1896), *Matière et mémoire*, Paris, Alcan.
- Christine BROOKE-ROSE (1986), *The Dissolution of Character in the Novel*, in Thomas C. HELLER, Morton SOSNA és David E. WELLBERY (szerk.), *Reconstructing Individualism. Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*, Stanford, Stanford University Press.
- Antonio DAMASIO (1999), *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*, New York, Harcourt.
- Daniel DENNETT (1991), *Consciousness Explained*, Boston, Little Brown.
- Daniel DENNETT (1996), *Szövegek, emberek és más készítmények értelmezése*, Holmi, 1996/8, 251–265.

- William R. EVERDELL (1997), *The First Moderns. Profiles in the Origins of Twentieth-Century Thought*, Chicago, University of Chicago Press.
- William JAMES (1890), *Principles of Psychology*, New York, Holt.
- Eric R. KANDEL (2012), *The Age of Insight. The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain, from Vienna 1900 to the Present*, New York, Random House.
- Milan KUNDERA (1992), *A regény művészete*, ford. RÉZ Pál, Budapest, Európa.
- David LODGE (1992), *The Art of Fiction*, London, Penguin Books.
- David LODGE (2001), *Thinks...*, London, Secker and Warburg.
- David LODGE (2002), *Consciousness and the Novel*, London, Penguin Books.
- NYÍRI J. KRISTÓF (1980), *A monarchia szellemi életéről*, Budapest, Gondolat.
- PLÉH Csaba (2010), *A számítógép és a személyiség metaforáinak átalakulása avagy az Én elvesztése az ezredfordulón*, Alföld, 2010/3, 3–8.
- Eugenio SCALFARI (2012), *Par la haute mer ouverte. Notes de lecture d'un Moderne*, Párizs, Gallimard.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (1988), Esti Kornél *comme anti-roman*, in Bertrand BOIRON (szerk.), *Regards sur Kosztolányi. Actes du Colloque organisé par le Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises (Paris, 17–18 décembre 1985)*, Paris–Budapest, A. D. E. F. O.–Akadémiai, 155–166.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2013), *A regényszerűség meghaladása. 1933: Kosztolányi Dezső: Esti Kornél*, <http://villanyспенot.hu/?p=szoveg&n=12332> (2013. május 8.).
- Virginia WOOLF (1984) *Modern Fiction*, in *The Essays of Virginia Woolf 4. 1925 to 1928*, szerk. Andrew McNEILLE, London, The Hogarth Press, 157–164.

Egy fogalom határátlépései: a parabasis

Jelen tanulmány, vázlatos formában, a *parabasis* (παράβασις) történeti poétikai vizsgálatának eredményeiről ad számot. A vizsgálódás apropóját elsősorban az a tény szolgáltatja, hogy a kifejezés ókomédiában használatos terminusát eddig főleg ritmikai és csak csekély mértékben poétikai szempontból kutatták, ami szükségszerűen oda vezetett, hogy elszigetelt jelenségként tekintünk a parabasisra, jóllehet az, saját fogalomtörténetét bejárva és számos alakváltást megélve, napjainkban is további kérdésekkel szembesít. Emellett az is ösztönzően hat, hogy az ókori fogalomra reflektáló 19–20. századi elméleti hivatkozások rendszerint kikerülnek a fogalomtörténeti út nagyját, emiatt pedig részben vagy egészben csak homályos trópusként tudják felkínálni a *parabasis* szakkifejezését a modern szellemtudományok számára. A kutatás nemcsak a címadó névszónak az előfordulásait és jelentésváltozásait kíséri figyelemmel, hanem igei alapjának (παπαβαίνω), valamint az ezekkel rokon értelmű, nyelvtörténetileg nem, de történeti poétikai szempontból összekapcsolódó *parekbasis* (παρέκβασις) szónak is a nyomába ered, kitekintve ezen szavak latin fordítására is. Athént és Alexandriát a Földközi-tenger elválasztja, a parabasis fogalomtörténete azonban összeköti, ezért érdemes a tárgyalás horgonyát kezdetben Görögország partjainál kivetnünk.

A *parabaino* (παπαβαίνω) ige következetesen mozgást kifejező jelentései mögött a tenger saját medréből való kilépésének

képe áll. Az *átlép*, *kilép*, *mellé lép*, *kihág*, illetve *parabasis* *hajt végre* jelentések közvetlenül vagy közvetve, de mindig olyan mozgást jelölnek, amelyek valamilyen hely(zet)hez viszonyítva írhatóak le. Arisztophanész komédiáiban is a színészekről és a szkénétről való elfordulással, majd az orkhesztrára való kilépéssel a közönség felé forduló odalépéssel találkozunk (ARISTOPHANES 2002, 114, 508).¹ A darabból ezáltal sajátos értelemben kilépő színész vagy kar mozgását jelöli tehát az ige és a belőle származó névszó is. A parabasis ezt rögzíti az ókomédia terminusaként. A kifejezés tehát olyan sajátos ritmikával és mozgással járó része a komédiának, amely reflektál a parabasis mondók szerepére, jelmezére, az adott komédia tétjeire önmagában és a más komédiákkal való versengés közepette is.² Számos intertextuális utalása és az irodalmi sajátosságokra utaló megnyilatkozása elsősorban mégis a nézőkkel teremt ironikus-megnyerő kapcsolatot (HUBBARD 1991, 1). A kapcsolatteremtés keretét szinte kivétel nélkül az athéni közügyekben tett, elfogult politikai állásfoglalások képezik, hűen a karneváli bacchanália és lenaia ünnepek közéleti jellegéhez (RITOÓK et al. 1984, 179–181). A komédia két állandó szereplője a pökhendi aladzón és az őt leleplező eirón volt, akik a parabasis előtt elvonulnak a szkéné mögé, átadva a tőlük búcsúzó és az istenek segítségét kérő karnak a helyet a parabasishez. A komédia részeinek ez az elrendezése és a parabasisok beszédmódja összességében arra enged következtetni, hogy a színpadon magára maradt és az igazságot élcelődve a nézők szemébe mondó kar magára veszi

¹ A tanulmány során Arany fordítására utalok Arisztophanész alkotásai kapcsán úgy, hogy először a lapszámot, majd a sorok számát adom meg. Ennek alapján a bibliográfiában megadott görög kiadásban is visszakereshetővé válnak a hivatkozások.

² Parabasis található a következő helyeken: ARISTOPHANES 2002, *Anarchaebeliek*, 55–58, 626–718; 114–119, 498–610; *Lovagok*, 149–151, 1264–1315; *Felhők*, 182–187, 510–626; 212, 1115–1130; *Darázskok*, 281–286, 1009–1121; 294–295, 1256–1291; *Béke*, 345–347, 729–818; 364–366, 1127–1190; *Madarak*, 413–418, 676–800; 433–435, 1058–1117; *Nők ünnepe*, 577–580, 785–845; *Békák*, 640–643, 674–737.

az eirón szerepét, ami egyúttal azt is jelenti, hogy ezen a ponton a közönségből csinált leleplezendő aladzónt a komédia. A dráma keretével is szolgáló karneváli ünneplések az 5. században mindenkit egyidejűleg tettek színésszé és nézővé, amely ünnepi szerepeket a színházi előadás mesterségesen választott el, majd mosott össze újból, amikor színpadra vitte a nézőt vagy a parabasis révén önmaga nézőjévé alakította a közönséget. A valóság és a művészi fikció egységet alkotnak. Efelől olvasva válhat érthetővé az iróniáról szóló 668. fragmentum Schlegelnél: „Die Ironie ist eine permanente Parekbasis” (SCHLEGEL 1963, 85), amit Paul de Man is több munkájában kifejtetlenül, de egyetértőleg idéz (DE MAN 2000, 195–196; DE MAN 2006, 349). Az iróniát csak abban az értelemben foghatjuk fel permanens parabasisként, ha azt az imént kifejtett szerepcsere jegyében gondoljuk el, hiszen az eirón alakja másként éppen a parabasis alatt hiányozna a komédia színpadáról.³

A parabasis mint a komédia meghatározott metrikával és jellegzetességekkel bíró része Arisztóphanész után nyomtalanul kivész az irodalomból, a középkomédia szerzői már nem élnek vele. Ugyanakkor bizonyos funkciókat, amelyek a parabasis-hoz kötődtek, a közélettől eloldódó újkomédia görög és latin képviselői is átmentenek belőle. Plautus és Terentius, Menandrosz nyomán, darabjaik prológusaiban gunyoros hangnemben reflektálnak komédiájuk témájára, szerzőjükre, a vetélytársnak számító ellenfelekre és a közönség viselkedésére is. A prológust mondó színész kiállása is hasonlít a parabasiszt megszólaltató kar helyzetére a színházban. Fontos különbség azonban, hogy a komédia elején álló prológusban elveszik a parabasis eredeti, művészi illúziót a darab közepén megtörő jellege, illetve a kiemelő metrum hiányával a parabasis ritmikai azonossága is megszűnik az újkomédiában. A parabasisból a társadalmi-po-

³ Schlegel és nyomában de Man is elhagyták a különbségtételt a parabasis és a parekbasis kifejezések között, hallgatólagosan elismerve ezzel azok egyazon esztétikai jelenségre vonatkozhatóságát, tehát felcserélhetőségét is.

litikai intrikák és a karnevalizmus jellegzetességeit, a prológosok mellett, a szatírák is aktívan tovább örökítették a későbbi korok drámái és még inkább prózai alkotásai számára, amint arra Bahtyin már utalt (BAHTYIN 2002, 533). Őt megelőzve pedig már Frejdenberg is állítja, hogy az ókomédia magjának tekinthető parabasis az én-elbeszélést alkalmazó narráció egyik első feltűnési helye az irodalomban (FREJDENBERG 1936, 100).⁴ A napjainkra jelentős műfajjá váló regény megszületéséig azonban fontos kitérőkkel teli út vezetett.

Miközben már az antik művészet egyre inkább a fikció felé fordul, a valósággal hajdan szorosan egybeforrt parabasis jelensége a megváltozott művészi körülmények között újra alkalmazhatónak tűnik. Nagyban hozzájárul ehhez a folyamathoz a retorika ezüstkori hangsúlyváltása is. Augustus és Traianus halála között a retorika tanító, megindító és gyönyörködtető klasszikus cicerói feladatai közül kiemelkedik az utolsó. Ezért nő meg a parekbasis (latinul *digressio*) eszközének jelentősége is, hogy a szórakoztatás feladatát a beszéd állandó részeként elsősorban a *kitérés* keretében hajtsa végre a szónok, egyes közéleti szereplőket a kitérők során magasztalva fel vagy marasztalva el (ADAMIK 2010, 626–627). A kitérés eleme ugyan a kezdetektől részét képezte a retorikai eszközöknek, de császárkori fokozatos térnyeréséhez nagymértékben hozzájárult a fentebbi hangsúlyeltolódás, amely rokonságot mutat a művészet fikcióba forduló korabeli tendenciájával is. A parabasis latinra *digressió*ként is visszaadott jelensége így tud a retorikában fennmaradni, hiszen az eredetileg fizikai mozgásból – a szónoki beszéd főtémájától való – nyelvi *kitérés* lesz, ami sok esetben konkrét megnevezést is nyerve pótolja a végleg elveszettnek hitt metrikai sajátságok nyelvi jellegzetességét. A parabasis ilyen formában történő továbbélésének elméletét támogatja a kitérések tematikája is, amely a szónok személyes meglátásainak ad teret még hozzá egy-egy személy intrikus vagy dicsőítő jellemzésével. A szónoki argumentáció direkt igazságközlését

⁴ Frejdenberg tézisére Kovács Árpád hívta fel a figyelmemet.

indirekt módon támasztja alá a leleplező-feltáró kitérés, hasonlóan a parabasis komédiát értelmező és ezáltal annak saját, görbe tükröképét kiélesítő gyakorlatahoz.

Itt érdemes utalnunk arra is, hogy a Kr. e. 3. századra Athén fokozatosan átadja központi szerepét a kultúrában Alexandriának, ahol a retorika, a bölcsélet és a művészet is folytatja önálló fejlődését. Ekkor veszi kezdetét a parabasis fogalmának e helyütt csak jelzendő alternatív története, amikor a *parabaino* ige „átlép” jelentését alapul véve adják vissza Hérodotosz munkájában az isteni törvény, szó szerint, átlépését, tehát megsértését (HERODOTUS 1867, 57). Ugyanígy parabasis lesz az alexandriaiak görög fordításában az ószövetségi Szentírás Ádám és Éva által elkövetett ősbűne is, ami pedig elsősorban Pál apostol írásai révén az Újszövetségben is komoly recepcióra tesz szert. Innen pedig már csupán egy lépés választ el a Septuagintát és a páli leveleket magyarázó ókeresztény hagyománytól, amely a bűnt parabasisként is értelmezi, beírva ezzel a fogalmat egy jelentős teológiai diskurzus történetébe, például Órigenész révén (ORIGÈNE 1968, 288–290). A kifejtést nélkülözve csak előrebocsátom azt az eredményt a kutatásnak, amely ezt a látszólag teljesen önálló vallástörténeti szálát érdekes módon éppen az ironia révén tudja összekapcsolni a parabasis eddig megismert fogalomtörténetével. A parabasisról eddig elmondottakat az alábbi három műalkotás poétikai vizsgálata teszi teljessé.

Ahogy a latinok is megőriznek valami lényegeset a hellenizmus örökségéből, úgy a művészet és a retorika is átment néhány lényeges momentumot az ókomédia parabasisából a Kr. e. 2.–Kr. u. 2. század római birodalmában. Ennek elővetélezését és megvalósulását láthatjuk a lírikusként alkotó Catullus LXIV. carmenjében, ahol Thetis menyegzői készülődésének narrációját hosszas kitérővel téríti le eredeti pályájáról, mikor a Thetis palástján látható hímzés ekphraszisa a tenger partján síró Ariadné történetét ecseteli. Az Iliászban Akhilleusz pajzsát leíró narrátor hosszas kitérő gesztusával egészen addig meg-egyezik a catullusi narráció menete, amíg a jó szélben Ariadnéhoz induló Théseusról szólva a következőt nem olvassuk: „Sed

quid ego a primo digressus carmine plura / commemorem...” (CATULLUS 1942, 126).⁵ A digressus kifejezést körbeölelő, mindössze egy soros kitérőt mintha a tenger nyelné el, hiszen utána ugyanolyan lázasan folytatódik a megkezdett képleírás hosszú oldalakon át. Mégis megállásra kényszerít ez a mondatrés. Miért mentegetőzik az elbeszélő, ha a digressio leleplező megnevezése nem befolyásolja történetmondását? Kit vagy mit leplez le a képleírás hosszúra nyúlt kitérésének közepén elhelyezett belső kitérés? Az egyes szám első személyű névmás miért éppen itt bukkan fel a költeményben? Bármilyen válaszokat is adunk, a kérdések megfogalmazásának lehetőségi feltételeként olyan poétikai eszközökkel találkozunk, amelyeket tipikusan a parabasis jelensége gyűjt maga köré: nyelvi jele a (ki)lépés mozgásának, az *ego* személyes névmásának megjelenése, a leleplezés vagy tükrözés mozzanata és az ezek hatástalanságából megszülető komikum vagy ironia.

A 18. században Sterne *Tristram Shandy*-je még radikálisabban veti fel a catullusi carmen kapcsán feltett kérdéseket. Az első könyv tizenegyedik fejezete a regény egészének kicsinyített másaként azt részletezi, hogy a történetmondás miként kényszerül a kitérések révén más pályára, mint azt az olvasói vagy narratori szándék elvárná (STERNE 1989, 40–42). A narrátor egyes szám első személyű sorai olyan mentegetőzősként hatnak, amelyek saját feleslegességüket taglalva teremtik meg önmagukat, méghozzá kizárólag kitérésből és mellébeszélésből építkezve. Ami másodlagosnak tűnik, az lesz az elsődleges helyen. Ennek a cserének bravúros mutatványaként teszi önmagát komikussá a kitérés öntükröző és (a kitérés olvasóját is) leleplező leírása a tizenegyedik fejezetben. Meglehet, hogy a parabasis regénybeli megnyilvánulása ez.

Utolsó példánk a 19. századi dráma remekében, *A revizor* nyolcadik jelenetében található (GOGOL 1973, 445). A revizornak hitt szélhámos lelepleződése inverz módon a polgármes-

⁵ Devecseri Gábor fordításában „Énekem első tárgyától mért térjek el és mért mondjak többet is...”

ter és környezete számára is lelepleződést, az igazsággal való szembesülést okoz. A megszegyenültében toporzékoló polgármester halálra váltan ordítja a többi szereplő arcába a legfájóbb panaszt: kiröhögik ostobaságáért. És már látja is maga előtt, ahogy valaki komédiát ír és rendez ebből az eseményből, amin az emberek röhögni fognak. A teljes átéléssel ecsetelt látomás ezen pontján hangzanak el a híres mondatok: „Mit röhögtök? Magatokon röhögtök!” A polgármester ezekkel a mondatokkal a leleplezett szerepéből a leleplező szerepébe vált át, és a konkrét komédiabeli helyzet vízióját olvasva nehéz a befogadónak nem magára vonatkoztatni a komédia katartikus vádjait. Az egyes szám első személyű szólam, a mű irodalmiságának felmutatása, a leleplezés gesztusa, a szarkasztikus vádban megjelenő kilépő gesztus mind-mind rokonságot mutat a parabasis jelenségével.

Behatóbb értelmezések nélkül is látható, eltérő korok klasszikusait vizsgálva a három műnemben egyaránt találtunk példát arra, hogy nagyon hasonló poétikai eszközök hogyan kristályosodnak ki a parabasis esetleges örököseként a szépirodalomban. Ha elfogadjuk, hogy a művészet a köznap értelemben vett hasznosságát elveszítve válik maradandóvá, amely maradandóság pedig éppen a hasznosság kényszerétől való szabadságban tud új módon közvetíteni befogadója számára valamit saját, rögzíthetetlen igazságából, akkor ez arra irányíthatja figyelmünket, hogy a hétköznapi valósággal való kapcsolatát látszólag elveszítő parabasis önnön történetét fiktív köpenyben átélve, éppen a leghasznosabbat tudja közvetíteni a mindennapi valóságunk számára: a művészet leleplező igazságát.

HIVATKOZÁSOK

- ADAMIK Tamás (szerk.) (2010), *Retorikai lexikon*, Pozsony, Kalligram.
ARISTOPHANES (1907), *Comoediae*, szerk. F. W. HALL és W. M. GELDART, Oxford, Clarendon.
ARISTOPHANES (2002), *Vígjátékai*, ford. ARANY János, Budapest, Osiris.

- M. M. BAHTYIN (2002), *Szatíra*, ford. RANICSÁK Réka, in *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, Budapest, Osiris.
CATULLUS (1942), *Összes költeményei*, ford. DEVECSERI Gábor, Budapest, Officina.
O. M. FREJDENBERG (1936), *Poetyika szjuzseta i zsanra*, Leningrád.
Ny. V. GOGOL (1973), *A revizor*, ford. MÉSZÖLY Dezső és MÉSZÖLY Pál, in MAKAI Imre (szerk.), *Az orosz dráma klasszikusai*, Budapest, Európa.
HERODOTUS Halicarnassi (1867), *De bello persico librorum*, szerk. Andreas WILHELM, Bécs.
Thomas K. HUBBARD (1991), *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca–London, Cornell.
Paul DE MAN (2000), *Az irónia fogalma*, ford. KATONA Gábor, in *Esztétikai ideológia*, Budapest, Janus–Osiris.
Paul DE MAN (2006), *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. FOGARASI György, Budapest, Magvető.
ORIGÈNE (1968), *Contre Celse*, szerk. Marcel BORRET, Paris, L'Édition du Cerf (Sources Chrétiennes, 136).
RITOÓK Zsigmond, SARKADY János, SZILÁGYI János György (1984), *A görög kultúra aranykora. Homérosztól Nagy Sándorig*, Budapest, Gondolat.
Friedrich SCHLEGEL (1963), *Philosophische Lehrjahre 1.*, szerk. Ernst BEHLER, Frankfurt (Kritische Ausgabe, 18).
Laurence STERNE (1989), *Tristram Shandy úr élete és gondolatai*, ford. HATÁR Győző, Budapest, Európa.

KOVÁCS ÁRPÁD

Hamlet beszél

*Elmélkedés a tettről, a tett nevééről
és a tett metaforájáról*

„And lose the name of action”

Az írás címében a témamegjelölésen túl jelezve van egy módszertani megközelítés lehetősége is. Arról van szó, hogy a lét és a cselekvés összefüggésének kérdését felvető Hamlet megszólalása valami lényegeset tesz hozzá a színmű értelmi világához. Joggal tehetjük fel a kérdést: mivel járul hozzá a drámai beszédmód sajátosságaival felruházott személyes megnyilatkozás a tett cselekményes és szcenikus közvetítéséhez? Mivel nyelvi alkotásról és versnyelvi prezentációról van szó, nyilvánvalóan értelmeznünk kell a szavak és megnyilatkozások drámai jegyekkel fölruházott képződményeit, illetve ezek ritmikus tagolásának a szerepét a szemantikai tartomány versnyelvi megújításában. Ezért merül föl az az igény, hogy a tett közvetítésének háromféle módozatát hierarchikus fölépítésként tárgyaljuk. Nem kétséges, hogy a monologikus – azaz önnemző – megnyilatkozás versnyelvi prezentációja figuratív elmozdulásokat eredményez a szavak mondattani és logikai rendjében, s ennek következtében váratlan társításokon alapuló jelentésújítások szemtanúi lehetünk. A figurális szemantikai képződmények átírják a tett közvetlen érzéki, teátrumi, valamint nevének je-

lentésbeli (lexikai) értelmét. Felmerül tehát annak igénye, hogy a drámai beszédmód sajátosságait megvizsgáljuk a metaforikus kifejezések oldaláról is. Ezzel kapcsolatos felfogásom bemutatása okán Northrop Frye-nak, *Az Ige hatalma* szerzőjének az *egzisztenciális metaforáról* alkotott elképzelését fogom felidézni az *Azonosság és metafora* című fejezetben olvasható kifejtés alapján (FRYE 1997, 21; FRYE 1990).

Az egzisztenciális metafora

Kezdem a köznapi, a mitikus és az egzisztenciális metafora különbségével.

A *köznapi* nyelvhasználat – a hasonlóság alapján – két különálló dolgot közelít egymáshoz konvenciók alapján: ez a szokványos „mint”-modell, amikor is egy dolgot olyannak láttat a nyelv, mint egy másikat – valamely közös tulajdonságuk alapján.

A *mitikus azonosítás* nem hasonlóságot, hanem megegyezést feltételez: az észlelet tárgya eszerint ugyanaz, mint aminek látszik. A dolog és reprezentációja itt nem válik el egymástól.

Az *egzisztenciális metafora* esetében a két dolgot nem a hasonlóság, nem is a megfelelés, hanem a radikális azonosítás kapcsolja össze: nem a *mint*, hanem az *est*. Ha valaki Saulus, – a logika szabályai szerint – nem lehet Paulus. És megfordítva. De ismerünk egy esetet, *egyetlenegy* konkrét történetet, amelyben ez mégis így *van*. Itt nem arról van szó, hogy A olyan, mint B, hanem arról, hogy azonos vele: A *est* B. Az egzisztenciális metafora az *egyszeri esemény* nyelvi formája, mely révén a személyes tapasztalat az általános tudás szintjére emelkedik, nem ritkán a kultúrába is beíródva.

Az egzisztenciális metafora azt a nyelvi *lacunát* tölti ki, amely azért lép fel, mert vonatkozási tárgya nincs adva – ugyanis a dolog, melyre irányul, a megnyilatkozás pillanatában éppen keletkezőben vagy fölbukkanóban van: a két esemény – az elbeszél-

lész és a tárgyáé – egyidejű. Hamlet, mielőtt cselekedne, azért beszél külön a tettről és külön a tett nevééről, mert a közöttük fennálló konvencionális viszony megbillent, többé nem látszik szükségszerűnek. Ez alaphelyzetével függ össze: a „kizökkenő idő” olyan határhelyzet jelölésére szolgál Shakespeare-nél, amely csak „határfelfedezések” (Paul Ricœur) révén tud megnyilvánulni, mivel nem az adott, már tapasztalt valóságra utal, hanem arra, amely a tett végrehajtása során – magában az aktusban – válik megtapasztalható reáliává.

József Attila a „dolog előtti lét” jelének nevezi, a „világhiány” tüneteinek jelzésére szolgáló elemeknek tekinti a költői nyelv szavait, s mindegyiket külön-külön is e létmód-jelölés archimédészi pontjának (JÓZSEF 1995, 127). Ezért tapad e szavakhoz nem fogalom, nem képzet, hanem fölismeréssel járó eszmélet. Az egzisztenciális megnyilatkozásban a szó nem jelöli a dolgot, hanem tételezi, s ezért megkívánja azt a beszédmódot, amelyben a cselekvésnek, a cselekvés tárgyának és nevének létrejövése egyazon aktus alkotóelemeiként bontakozhat ki a történetmondás során. Frye szerint ez adja a költészet specifikumát: a költő a „metafora hipotetikus azonosságát alkalmazza, így legalább a lehetőségét érdemes megfontolni annak, hogy A és B ugyanaz a személy, hiába tudjuk, hogy nem ugyanaz” (Frye 1997, 114).

Most ejtsünk szót a metafora kontextusáról.

Frye gondolkodásában a metafora nem a szó vagy a mondat szintjén értelmezhető. Ebben a vonatkozásban eltér a szemantikai „átvitel” vagy „feszültség” fogalmaival leírható típusaitól. Lényege az, hogy az alogikus azonossítást kiterjeszti egy teljes megnyilatkozás egészére. Ennek következtében a szövegben szereplő minden szó a lexikai kódjától eltérő jelentésekre tesz szert.

Az egzisztenciális metafora koncepciójának lényeges hozadéka az, hogy túllép az alakzat vagy a modell fogalmaival operáló elméleteken, a retorikai és logikai felfogásokon. Frye ebben a művében az olvasás felől közelíti meg a metaforikus azonossítást, ami *A kritika anatómiájából* még hiányzott. Az olvasást pedig nem hajlandó sem a tárgy objektív ábrázolása, sem

a psziché narcisztikus gyönyörködése felől értelmezni. A szöveg olvasóra tett hatását a részesedés viszonylatában értelmezi: az olvasó nem kutatóként, nem is hedonisztikus játékosként viszonyul a szöveghez. Az olvasó a szöveg értelmezéséről át kell térjen saját tapasztalatának értelmezésére, ami – az én felfogásom szerint – a saját nyelv kiművelésének igényét veti föl mint az applikáció kiteljesedésének nélkülözhetetlen kritériumát.

De ezzel újabb vetülete tárul fel a metafora teljesítményének, jelesül: *szubjektumképződést* ösztönző funkciója. Idézem a szerzőt: „Így meg kell vizsgálnunk a metaforahasználatnak azt a kiterjesztését, amelyben a szavak nemcsak egy dolgot azonosítanak egy másikkal, hanem mindkettőt valami olyasmivel, ami belőlünk származik: amit nevezzünk időlegesen egzisztenciális metaforának” (109). Következésképpen az olvasás aktusában létesülő szubjektum nem azonos az ismeretelméleti *ego* vagy a deiktikus *én* fikciójával, illetve fogalmával: „Az azonosulás minden ilyen esetben tagadja az énközpontú vagy szubjektív azonosságot” (116).

Frye álláspontja szerint az alanyi jelenlét szimbolikusan közvetített létmód, ami egyfajta külpontosítást feltételez: „Azt a fajta azonosulást, amelyet egzisztenciális metaforának nevezünk, Heideggerrel követve »extatikusnak« is mondhatjuk” (117). Hoznék példát. Hamlet egyfajta, számára új beszédmódhoz folyamodva az örült helyzetébe transzponálja magát. Itt a személyes tapasztalat értelmi renddé avatását az garantálja, hogy miközben önmagán kívül jeleníti meg a cselekvés centrumát – azaz úgy cselekszik és beszél, mintha színész volna (hiszen valójában nem örült), eközben elsajátít egy költői beszédmódot, a drámáét. Ebből következik, hogy az egzisztenciális metafora nem az átviteles, nem a hasonuló, nem az analógiás, hanem – így mondanám – *a participatív jelenlét* modellje.

A külpontosítás eseményt alkot a történésben, amit a deiktikus *én*-ekkel való szakítás, az alany narratív transzcendálása hoz létre. Ennek alapján mondja Northrop Frye a szereplők figurálsan megképzett valóságáról: „Egyének, nem ének világa ez” (124).

A metaforikus kifejezés révén – Frye szerint – az újra-meglátás késztetését éri el az intellektus, mivel az érzéki benyomásokat nem analógiák vagy fogalmak rendszerében értelmezi, hanem a személyes tapasztalat egyszeri eseménye, a megkonstruált élettörténet keretében közelíti meg. A tudós irodalmár ebben az öneszmélési folyamatban három eseményfázist különböztet meg: *a látást, a meglátást és a látomást*.

A közvetlen látás a dolog térbeli-szemléleti formáját állítja az értelem elé. Egy felhőt az égen, amely alakilag különbözik például a havas hegycsúcs képétől. A meglátás nem az alakra (a részek viszonyrendjére), hanem megjelenésére, epifániájára vonatkozik: a felhőt láthatjuk *fátyolfelhőként* vagy *bárányfelhőként*. De ahhoz, hogy így lássuk meg, már szükség van a nyelvi kódra, amelynek révén az azonosítást végrehajtottuk. Egy közös alaki ismérv kiemelésével: hol a *fátyol*, hol a *bárány* szavunk utalása alapján. Látomással akkor van dolgunk, amikor váratlanul nem érzéki valóságra alkalmazzuk ezt a képződményt. Petőfinél a *Felhőkben* – például – azon válságdiszpozíció metaforája, amely az ihletet, a költői invenciót serkentő valósághiány alakzatának felel meg.

A meglátásként kezelt felismerést a jeles gondolkodó összefüggésbe hozza a jelenléttel: „a dolgokat nem lehet valójában látni, amíg nem válnak érzékcsalódássá [...] A tárgy, amelyet így, úgyszólván, áthat a megfigyelő, átalakul jelenlétté” (124). Hozzáteszem: az egyszeri cselekvés világába bevont dolog a cselekvés jelévé módosulhat, ha megfigyelését valamely diszkurzív rend médiájába transzfigurálják.¹ Ennek következtében ugyan-

¹ Ilyen jellé váló dolog, ha a szobába lépve szándékosan becsapom az ajtót, vagy bármiféle szándéktól függetlenül beleütöm a fejem egy átmulatott éjszaka után. Az ebben rejlő lehetőséget használja ki Zeffirelli, midőn gyönyörű filmjében Hamletet többnyire kardjával együtt szerepelteti, amelyet a szereplő hol élével, hol meg kereszt alakú markolatával fordít szereplőtársa felé, jelezve szándékát. Az igazság és az irgalom jelévé avatva a dolgot, Hamlet ily módon is kommunikál környezetével. A dolog kétféle kinézetére utalva állítja be a rendező már a film nyitójelenetét, melyben az elhunyt király szarkofágján szereplő

is az alakzat, egy egész narratívára kiterjesztett változatában, vagyis műalkotássá átalakulva, identitást eredményez: „a következetes és fegyelmezett látomás olyan azonosuláshoz vezet, mint amit az egzisztenciális metaforának tulajdonítunk” (122). A látomás szövege akkor lehet a személyes identitás közege, ha elbeszélte történetbe illeszkedik, melyet olvasható médium, azaz a költői műalkotásként értett szövegmű közvetít.

A drámai önértelmezés figuralitása

Az egzisztenciális metafora referenciája (az előtalált reália) az észlelés tárgya helyett a cselekvésre vonatkoztatható – annak megtörténe pillanatában; vagyis azt megelőzően, hogy motívuma és produktuma reflektálható lehetne. Ez általában a válsághelyzetek idejében fordul elő, egyfajta abszolút jelenvalóság aktusaként. Tehát nem a megismerés, hanem kizárólag a praxis felől írható le.

Vizsgáljuk meg Hamlet nagymonológiát a lét, az egzisztencia, a cselekvés és kölcsönhatásuk verbális megjelenítése kapcsán. Itt annak lehetünk tanúi, amint a cselekvő a tett és a lét paradox összefüggéséről beszél, ami az ő személyes életének legkritikusabb pillanatában állt elő. A megszólaló szubjektum extatikus a királyfi vagy a fiú vagy a szerelmes alakjához – szerepeihez – képest. Miközben két változatát vázolja föl e feszítő válság megoldásának, létrehozza a színen a helyzet elbeszélésére alkalmas nyelvet – a konfesszió drámai beszédművét. E szöveg közegében teremti meg a „tett neve” helyett a tett radikális – és egészen unikális – metaforáját. Miközben ezt végrehajtja a beszédben – a saját nyelv dialogikus teatralizálása révén –, egyúttal kiműveli személyes identitását is, mely jelen esetben a drámai beszédmód műfájának elsajátítását feltételezi.

kardot hol Hamlet, hol meg Claudius szemszögéből fotózva fordítja a film nézője felé.

A megszólalás ekkor már nem a „vagy”, hanem a vágy – az elementáris létvágy – aktusáról tanúskodik. A már kipróbált „koponya” – a módszeres kétely szimbóluma – az intellektuális reflexió hordozójára utal. Ám a drámai monológ már másra irányul: egy bizonyos észjárás – nevezetesen a kétely – létjogát és az elme létstátuszát értelmezi. Végző soron azt az előtalált, érlelődő kérdést fogalmazza meg: vajon tényleg a módszeres kétely karteziánus eljárására redukálható a lét értelmét feszegető gondolkodás? A dráma műfaját mozgósító megszólalás nem pusztán egy kételkedő figura mentális vívódását hivatott bemutatni, hanem egy új beszédmód elsajátítását deklarálja. Mégpedig annak köszönhetően, hogy a versnyelvi megjelenítés – átkódolva a szóbeli megnyilatkozást – distanciát teremt a kétféle verbalitás, a filozófiai elmélkedés nyelvezete és a drámaszöveg diszkurzív rendje között. Ezzel megvalósul a reflexió tudat uralkodó beszédmódjának felfüggesztése, pontosabban itt a nyelv immár nem a reflexió kifejezését szolgálja, hanem a kifejezés nyelvének reflexióját.

Ennek a hasadásnak és interakciónak azonban van még egy lényeges hozadéka, amely eseményként tudatosulhat. Tudniillik a belülről kétszólamú drámai megszólalás egyúttal azt is érzékletessé teszi, ahogyan az új diszkurzus alanya kibontakozik a színen, levetvén a „dán királyfi” és a „módszeres kétely” szociális, illetve intellektuális maszkját. Ily módon Hamlet hangja, a kételyben kételkedni kezdő ember személyes artikulációja, ténylegesen magának a szépszeisnek a beszédmódját jeleníti meg a publikum előtt, miáltal egyben az önazonos *én*-t, az *ego* elméjének játékát teszi külsővé, teatralizálja a színen. A metaforikus digresszió viszont Hamlet diszpozícióját hivatott megjeleníteni, azt az egyszeri krízis-hangoltságot, amely a gondolat gondolásáról a létre vonatkozó kérdésre, illetve e kérdés releváns megfogalmazására helyezi át az érdeklődést: a „vagy”-ról a „vágy”-ra s a „van”-ról a „lenni”-re.

A szépszeis fogalmait elemző beszédalany, a szövegsubjektum értelmezése szerint a „Lenni” hordozójának a lélek felel

meg, de egy bizonyos diszpozíció jegyében: „a lélek, ha tűri”.² Ennek terméke a beszéd végén megismételt és nyomatékossított elem, a jelen kihívásaira válaszoló létbátorság érvényességének bevallása: „inkább tűrni”. Ez az „inkább” a *lenni* vágyának és a *lenni*-vagyok felismerésének a megnyilvánulása, míg a „nem lenni” egyáltalán nem a léttagadás vakmerőségéről tanúskodik, hanem sokkal inkább az akarás rövidesen fölismert elégtelenségéről: a nem-lenni választójának „bátorsága” valójában az akarathiányt kompenzálja; a tett elmulasztásából fakad, ami viszont, mint olvashatjuk: „Belőlünk mind gyávát csinál”. Ebben a személyes beszédben a *tett* – az idézőjellel kiemelt „tett” név nyelvi kontextusa, a hamleti elbeszélésben kialakuló cselekvésmódel – ez az, ami valójában formálja a szubjektumot, nem a kétely. Éppen ezért tagadja meg Hamlet a „tett» nevét” a nem-létet reflektáló, identitását elvesztő észlány cselekvésmódjától. Ezzel áll szemben a személyes szöveg – s egyben az elszánás – szubjektuma, aki a *Lenni* és a *Tűrni* radikális azonosítása révén megalkotja a tragédia központi alakzatát, az egész szöveget és cselekményt generáló egzisztenciális metaforát.³ Hamlet – mielőtt megvalósítaná tervét – nem egy előre megkonstruált eszme megszállottjaként, hanem a nyelv szubjektumaként cselekszik, azaz a cselekvés aktusában a cselekvés új verbális modelljét alkotja meg, s mindjárt gyakorolja is, amikor belép a színre Ophelia.

A tett, a tett neve, a tett metaforája és a viszonyukat kifejtő drámai megnyilatkozás versnyelvi demonstrációja a *tűrés* és az *elszánás* paradox egységét avatja cselekvésmintává, mely megszüli a drámai létmód tevékeny alanyát, „az elszántság termé-

² A metaforikus digresszió egységei: „Whether ’tis nobler in the mind to suffer [...] With a bare bodkin? Who would Fardels bear, [...] And makes us rather bear those ills we have [...]”

³ Érdekes talán megemlíteni, hogy József Attila is – *Reménytelenül* című költeményében – a „lét türelme” alakzattal minősíti az elmével szembeállított lélek jelenlétének rendeltetését.

szetes színével” fölruházott személyt. Ebben a felfogásban a tett létiniciatívát is jelent: „sok nagyszerű / Fontos merény”⁴ ténylegességét.

Frye szellemében azt mondhatnám, hogy az *egzisztenciális kijelentés* („Lenni vagy nem lenni”) helyére *egzisztenciális metafora* akkor kerül a szövegbe, ha a metaforaképzés, az új név keresése (itt a *tűrni*) és átvitele válaszként jelenik meg egy cselekvéshiányos szituáció, a válsághelyzet – egyszerre gyakorlati, intellektuális és nyelvi – kihívására.

HIVATKOZÁSOK

Northrop FRYE (1990), *Words with Power. Being a Second Study of „The Bible and Literature”*, New York, Harcourt Brace Jovanovich.

Northrop FRYE (1997), *Az Ige hatalma*, ford. PÁSZTOR Péter, Budapest, Európa.

JÓZSEF Attila (1995), *Ihlet és világhiány*, in *Tanulmányok és cikkek 1923–1930. Szövegek*, Budapest, Osiris.

⁴ Fontos lehet Arany János kifejezése, a *merény*, mert a merész, bátor tett, a nem kockázatmentes próbálkozás, a fenntartások nélküli vállalás jelentéskörével ruházta föl jelöltjét.

TOLCSVAI NAGY GÁBOR

Az idő Kosztolányi mondataiban

A szépirodalom önmagára vonatkozó cselekedetei és gyakorlata a nyelvet rendszeresen a figyelem előterébe helyezi. Kivált így történik ez az esztéta modernségben, pontosabban e korszaktól kezdve. Miképp a nyelvtudományi leírásoknak, úgy a szépirodalomnak és az irodalomtörténetnek is egyik kitüntetett tárgya a nyelv értelmezésének keretében a mondat fogalma. Kosztolányi rendszeresen, tudatosan foglalkozott a nyelvvel általában és a magyarral külön is (SZEGEDY-MASZÁK 1994). E reflexív, rendszerező kategorizáció úgy keresi a grammatikai szerkezetek jelentéstanát és stilisztikáját, hogy egyszerre érvényesíti a nyelvi alkotóképességet és a nyelvi rendszer közösségileg kidolgozott konvencionális tudását.

A mondat funkcionális, jelentésbeli egység, amely egy kultúra konvencióinak megfelelően nyelvtani szerkezetekben valósul meg. Mondat a spontán élőbeszéd szemantikailag teljes, de nem minden jelentéselemet szintaktikailag is jelölő szerkezete éppúgy, mint a tervezett, írott, monologikus szöveg szintaktikailag és retorikailag egyaránt teljes szerkezete, amelyben minden jelentéselem külön jelölőt kap. Az egyszerű mondat egy elemi jelenet, egy résztvevők közötti egyszerű esemény nyelvi leképezése, egy fogalmi, szemantikai struktúrában (LANGACKER 1987, 2008, 354–405, RADDEN és DIRVEN 2007, 269–302). A mondattal kifejezett jelenet, annak részei és viszonyuk mindig valamilyen beszélői nézőpontból konstruálódik

meg. A mondat egyrészt fonológiai egység, amelyet két levegővétel határol, és dallam, hangsúly, szünet jellemez. A mondat másrészt megismerési egység: az emberi munkamemóriában 7 +/- 2 entitás tartható előhívott állapotban egy időben. A jelzett fonológiai és információmennyiség nagyjából megfelel az egyszerű mondat kiterjedésének, a jelenet kifejezhetőségének (CHAFE 1994, 53–70; LANGACKER 2001).

Kosztolányi egyesíti a spontán előbeszéd és a tervezett, monologikus írott szöveg mondatainak jellemzőit: egyrészt retorikailag és grammatikailag teljesek (mint a tervezett monologikus, írott szövegekben), másrészt jól áttekinthetők, könnyen és gyorsan feldolgozhatók (mint a spontán dialogikus, beszélt szövegekben). Mondatai szemantikailag és szintaktikailag viszonylag egyszerűek, az egyszerűségeen belül kifejtők, megértésfeltételeikben önállóak, kontextuálisan pontosak és illeszkedők.

A Kosztolányi-féle rövid mondatszerkezetben a nézőpontszerkezetet minden mondatnál újra fel kell építeni, mert folyamatosan változik, mindig csak egy elemi jelenetig érvényes. Kosztolányi a nyelvet nem kívülről alakítja, hanem hagyja az elbeszélővel és az olvasóval kölcsönhatásban alakulni, működni. Kosztolányinak ez a nyelvi eljárása a nyelv dinamikus természetének, „nem kész” jellegének a fölismerésén alapul. Az inautentikusság elemi grammatikai és szemantikai jelölői egymáshoz kapcsolódva, emergenciával ekképp dolgoznak ki különböző erősségű és eredményességű utakat az autentikusság felé, a szubjektum teljesebb önmegértése irányába, ami az inautentikusság felismerése, Kosztolányi prózájában különböző változatokban. A mondattani tökély viszonylagos zártsága és az egymásba épülő mondatok értelmi nyitottsága adja e prózának a sajátságát. A retorikai és szintaktikai teljesség és a párbeszéd helyzeti autentikussága kapcsolódik itt össze.

A mondat egyik alapvető tényezője az idő. A mondatban kifejezett jelenet, esemény időben zajlik le, a mondatban kifejezett időbeli folyamatot (ez a feldolgozott, megértett idő) a befogadó időként is feldolgozza, és e feldolgozás is időben történik (ez a feldolgozó idő). E temporális viszonyrendszeréről tudomá-

sa van az olvasónak, mert ez időbeli folyamatok és kapcsolatok a befogadás folyamatának és eredményének részét képezik. Kosztolányi prózájában a megértett és a feldolgozó idő állandó eleven kölcsönviszonyban áll: a rövid mondatok jelenetének időbelisége és az azt kifejező mondatok megértésének időbelisége nem tér el egymástól nagy mértékben.

A nyelvi szerkezetek rendkívül összetett konceptuális tartalmat fejeznek ki. A nyelvi konceptualizációnak több különböző szerkezeti típusban fontos tényezője a temporalitás. Időbeliséget tartalmazó nyelvi konstrukció az ige és a mondat (az egyszerű mondat). Az idő nyelvi kifejezései a legalapvetőbb emberi kogníciós műveleteken alapulnak, bármennyire komplexek is. Az idő tapasztalata viszonyítás eredménye. Az idő nem külső jelenség vagy tárgy. Nincsen abszolút idő: az idő nem az a „folyam” vagy „dolog”, amibe az ember „belép”. „Időtárgyakon azokat a tárgyakat értjük, melyek nemcsak egységek az időben, hanem az időextenziót is magukban foglalják” (HUSSERL 2002, 35). Az idő vonatkozás alapján konceptualizálódik, méghozzá alapvetően a mindenkori most-ponthoz képest tudott elmúlt és várt most-pontokhoz vonatkoztatva.

A figyelemirányítás, az ön-tudat (Dasein, jelenvalólet vagy ittlét) időben történik, a szubjektum által feldolgozott időben. A feldolgozás ideje a mindenkori jelen, a feldolgozás ideje most-pontok sorozatából áll.

A most-pont mindenkori értelme, jelentése a megismerésben már elmúlt vagy még várt most-pontok viszonyában áll elő, nem magában áll. A már elmúlt most-pontok múltként való ismerete és az elvárt most-pontok jövőként való ismerete adja a mindenkori most-pont értelmét, már Szent Ágoston Vallomásaiban. Husserl fenomenológiai időértelmezésében a most-pont múltba „halványulását”, valamint az elvárt jövőbeli pillanatok most-ponttá válását tekinti az időfogalom alapjának. Az elmúlt most-pontok tudatossága halványul, de részét képezi a teljes feldolgozásnak mint folyamatnak, mint prezentációnak (ez a retenció). Ezzel szemben

a reprezentációban a hangot vagy hangalakzatot annak teljes idői kiterjedésével együtt még egyszer birtokoljuk. A reprezentáló aktus időileg ugyanolyan kiterjedésű, mint a korábbi észlelésaktus, reprodukálja azt, hagyja, hogy időfázisról időfázisra és intervallumról intervallumra lefolyjon, tehát az elsődleges emlékezet fázisát is reprodukálja, amelyet az összehasonlítás számára kiválasztottunk. A reprezentáló aktus nem pusztán megismétlés. (HUSSERL 2002, 59)

Husserl az észlelt esemény és az észlelés temporalitását megkülönbözteti, egyúttal pedig párhuzamba állítja.

A megismerő és önmagára is figyelő ember feldolgozza a most-pontok múltba váltását és a várt most-pontok tényleges most-ponttá válását. Ez kettős folyamat: egyrészt az észlelt, tapasztalt folyamatok időfolyamát képezi le, másrészt az észlelés feldolgozó idejét.

A kognitív nyelvtan megkülönbözteti a megértett időt és a feldolgozó időt (párhuzamban a Husserl-féle kettősséggel, vö. LANGACKER 1987, 167–168). A megértett idő a konceptualizáció tárgya, a feldolgozó idő a konceptualizáció (a feldolgozó elméleti tevékenység) időbeli közege. A feldolgozó idő most-pontja egy egyetlen, esetleg statikus konfiguráció pillanatnyi konceptusa. A megértett idő most-pontja a komplex esemény egy pillanatnyi konfigurációjának konceptusa. Például a *mozgás* konceptualizálásában egyik konfigurációnak a másikba áttevődése történik, transzformációk folyamatos soraként, azaz mentális események soraként. Míg a feldolgozó idő a jelent határozza meg, addig a megértett idő nagyfokú változatosságának van kitéve, például hosszúságban. Langacker azt feltételezi, hogy a feldolgozó idő és a megértett idő most-pontról most-pontra megfelel. „Meghatározás szerint egy komplex viszonynak azokban az esetekben van (pozitív) temporális profilja, ha a megértett idő és a feldolgozó idő között megfelelés van” (LANGACKER 1987, 251). A megértett idő a mentálisan reprezentált, nyelvileg jelölt eseményidő. A feldolgozó idő igen rövid

(néhány másodperc), a megértett idő igen hosszú is lehet, például az egy óraként megértett időt törtmásodperc alatt szenelni végig a konceptualizáló (LANGACKER 2008, 79).

Husserl egyértelműen a feldolgozó és a megértett idő variabilitását emeli ki a reprezentációban:

A reprezentáció viszont szabad, szabad végigfutás, a reprezentációt „gyorsabban” vagy „lassabban”, világosabban és explicitebb módon vagy homályosabban, villámgyorsan, egyetlen pillanatban vagy artikulált lépésekben stb. hajthatjuk végre. És ugyanabban az immanens időszakaszban, amelyben valóságosan bekövetkezik, a reprezentált folyamatok kisebb-nagyobb szakaszait, a maguk lefolyásmódjaival, „szabadon” elhelyezhetjük, és ily módon azokat gyorsabban vagy lassabban végigfuthatjuk. (HUSSERL 2002, 61)

A feldolgozó idő a mindig dinamikus konceptualizáció (a mentális műveletek sora) temporális folyamata a konstruálásban (LANGACKER 2008, 79). A feldolgozó idő főképp hosszabb nyelvi kifejezések, elsősorban mondatok és teljes szövegek létrehozásakor és megértésekor válik fontossá, azaz kerül előtérbe.

E ponton érdemes a fundamentálonológiához fordulni. Heidegger a most-pont és az azt feldolgozó megismerő ember viszonyát a következőképpen fogalmazta meg:

Mi ez a most? Mi a most? Én rendelkezem a most felett? Én vagyok a most? Mindenki más a most? [...] Az ittlét [Dasein] az a létező, amely világban-való-létként [in-der-Welt-sein] jellemezhető. Az ittlét mint világban-való-lét egyúttal egymással-való-lét, másokkal való lét is [...] Az ittlét azt mondja ki, hogy mindenkor mindenki érti, minek tekinti magát. Az egymással beszélésben, abban, amit az ember így körülbeszél, mindenkor benne rejlik a jelen valamilyen önértelmezése, amely ebben a beszélgetés-

ben tartózkodik. [...] Az ittlét olyan létező, amely „én vagyok”-ként határozza meg magát. Az ittlét számára az „én vagyok” mindenkorisága meghatározó. (HEIDEGGER 1992, 32–35)

A nyelvi temporalitás szempontjából a most-pont a beszélő és a hallgató mindenkor önmegfigyelésének most-pontjából absztrahált és sematizált időtényező, amely ekképp nyelvi kifejezések temporális összetevője.

Kosztolányi mondatainak időbeli folyamatossága, a most-pontok sorozata egyszerre, párhuzamosan, egymásnak megfelelési viszonyban képezi le a mondatbeli esemény idejét mint folyamatot, az elbeszélés idejét mint folyamatot és a befogadás idejét mint folyamatot, például az *Esti Kornél Tizennyolcadik fejezetéből* a következő részletben: „Hidak, alagutak alatt vágattunk el, oly vad sebességgel, hogyha leesem, szörnyethalok. Olykor egy tűzfalat, egy deszkapalánkot, egy fatörzset súroltam. Életemmel játszottam.”

Itt rövid időszakokban önállósulnak és válnak tapasztalat tárgyává a mondatok feldolgozó időszakaszai, vagyis azok időtartamok, amelyek az olvasó által a befogadáshoz felhasznált és mentálisan (de nem föltétlenül tudatosan) számon tartott időtartamként egy-egy tagmondat vagy egyszerű mondat feldolgozásához szükségesek. Ezeknek a mondatoknak az időbeli feldolgozása szoros párhuzamban áll a feldolgozott mondat- vagy tagmondatbeli esemény feldolgozott idejével: rövid időben lezajló, és rövid időtartamúként megértett események rövid idejű elméleti feldolgozása történik meg a befogadásban. Így a beszélő világban-való-léte és az olvasó világban-való-léte folyamatszerű időbeli fogalmi megfelelést és körülhatárolást kap. Ezt a befogadási folyamatot segíti a nézőpontoszerkezet. A Kosztolányi-féle mondat ekképp értett időbelisége, más tényezőkkel együtt, „mintegy társalkotóvá lépteti elő a befogadót” (SZEGEDY-MASZÁK 2010, 345).

HIVATKOZÁSOK

- Wallace CHAFE (1994), *Discourse, consciousness and time*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Martin HEIDEGGER (1992), *Az idő fogalma*, ford. FEHÉR M. István, Budapest, Kossuth Könyvkiadó.
- Edmund HUSSERL (2002), *Előadások az időről*, ford. SAJÓ Sándor és ULLMANN Tamás, Budapest, Atlantisz.
- Ronald W. LANGACKER (1987), *Foundations of Cognitive Grammar. Volume I. Theoretical prerequisites*, Stanford, California, Stanford University Press.
- Ronald W. LANGACKER (2001), *Discourse in Cognitive Grammar*, *Cognitive Linguistics*, 2001/2, 143–188.
- Ronald W. LANGACKER (2008), *Cognitive Grammar. A Basic Introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- Günter RADDEN és René DIRVEN (2007), *Cognitive English grammar*, Amsterdam–Philadelphia, John Benjamins.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (1994), *Kosztolányi nyelvszemlélete*, Alföld, 1994/8, 46–59.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2010), *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram.

FEHÉR M. ISTVÁN

Szó és értelem avagy a szó értelme: filológia és filozófia hermeneutikai nézőpontból¹

A filológia viszonya a filozófiához és a szellemtudományokhoz gyakori reflexiók tárgya Heidegger és Gadamer hermeneutikájában. Az alábbiakban e viszony némely jellemző aspektusát szeretném vázolni. A kettő (szoros) viszonyának szemrevétele hermeneutikai nézőpontból történik, ahol is szem előtt tartandó, hogy a hermeneutika maga is egy meghatározott filozófiai személelmód körvonalait rajzolja föl. Ezen megütközni aligha volna helyénvaló, hiszen lévén a filozófia a legmagasabb, legátfogóbb nézőpont, bármely diszciplínával való viszonyának vizsgálata maga is csupán egy meghatározott filozófia szemszögéből történhet: a filozófiát valamely magasabb, filozófián túli instancia irányában transzcendálni, avagy annak igája alá helyezni – olyan instancia irányában, vagy olyan instancia igája alá, amelyről utóbb ne derülne ki, hogy maga is filozófia – hiábavaló és meddő erőfeszítés.

Kiinduló meghatározásunk szerint a filológia figyelme a szövegszerűsége, a szöveghangzásra irányul – „a filológus a szép

beszéd barátja” (GADAMER 1984, 237; GADAMER 1986, 1, 343), a filológia a „szavak szeretete” (CONRADY 1966, 27, idézi BECK 1990, 11) –, s a mértékadó szövegekkel való foglalatosság áll tevékenysége középpontjában. Ha a filológia figyelme a szövegszerűsége, a szöveghangzásra (Wortlaut) irányul, akkor innen tekintve összefoglalóan azt mondhatjuk, a hermeneutika középpontjában viszont az értelem (Sinn) áll, s a filológiával való kapcsolatát a következő jellegzetes kérdéssel lehet leírni: „Mi az értelme annak, ami (szó szerint) így és így hangzik?” Filológia és hermeneutika ily módon egymást kiegészíti, szorosan egymásra utal, ám az eddigi leírásból még úgy tűnhetné, mint ha az imént leírt két kérdés – a szöveghangzásra illetve annak értelmére irányuló kérdés – mégiscsak egyfajta sorrendiséget is tükrözne: a szöveghangzásnak (szavak egymást követő sorozatának) az *értelmére* ugyanis nyilván csak akkor lehet értelmesen rákérdezni, ha egyszer a szöveg hangzása azt megelőzően immár rögzítésre került. Ily módon akkor a filológia megelőzőné a hermeneutikát (a filozófiát), a hermeneutika pedig a filológián élőködnék.

Hogy egyes – ritka – esetekben ez a modell működhet ugyan, ám a filológiai–hermeneutikai tevékenység jó részében, így az életmű- és történeti-kritikai kiadások nagy többségében csődöt mond, mivel maga a szövegmegállapítás sem laboratóriumi körülmények között, interpretációmentes térben megy végbe, azt nemrég hosszabb tanulmány keretében próbáltam igazolni (FEHÉR M. 2009, 56–151). Ha filológia és hermeneutika kölcsönösen egymásba fonódik, akkor a filológia filozófiaamentesítése, filozófiától való megtisztítása csupán valamely „tisztá” filológia illúzióját tápláló pozitívista felfogás számára tűnhet lehetségesnek és kívánatosnak – ez utóbbi, pozitívista álláspont azonban maga is egy meghatározott filozófia. Olyan filozófia, amely önmagának mint filozófiának nincs tudatában vagy önmagáról mint filozófiáról vonakodik illetve nem akar tudomást venni – pregnáns értelemben vett „filozófiaellenes filozófia”, mely persze a filozófia történetében bizonyos – sajnálatos gyakorisággal előfordul (FEHÉR M. 1993, 10 sk. és 20. jegyzet: 19 sk.)

¹ Jelen tanulmány s az annak alapjául szolgáló konferenciaelőadás az OTKA K-75840 ny. számú projektjének keretében végzett kutatásokon alapul. Jelen szöveg az eredeti dolgozat erősen rövidített változata.

Filológia és filozófia, illetve általában bármely tudomány és a filozófia viszonyát jól jellemzik Heidegger visszatérő megjegyzései. E megjegyzések évtizedeken ívelnek át, s szóhangzásban és értelmükben nagyfokú egybecsengést és konzisztenciát mutatnak. A neokantianizmus és a fenomenológia szellemi klímájában és vonzaskörében felnőtt gondolkodó számára kezdettől fogva nyilvánvaló volt, hogy a filozófia a tudományok vonatkozásában megalapozó funkciót tölt be. A filozófia feladatának, jellegének olyan önértelmezése ez, mely Arisztotelészig nyúlik vissza, s a német idealizmus korában különösen meghatározó szerepet játszott. (Az, hogy a filozófia a tudományról szóló tudomány, *tudománytan*, minden tudomány vonatkozásában megalapozó szerepet játszik, a leg tudatosabban talán Fichténél van jelen – FICHTE 1971, 27–81, különösen 43, 45, 48, 56.) A fő mű bevezetésében Heidegger külön is hangsúlyozza, hogy a tudományok alapfogalmainak megalapozására irányuló filozófiai kutatásnak „meg kell előznie a pozitív tudományokat” (HEIDEGGER 1979, 10; HEIDEGGER 2001, 26).

Az időfogalomról tartott habilitációs előadásában Heidegger megállapítja, hogy „a különböző tudományok kutatási módszerei meghatározott alapfogalmakkal dolgoznak, amelyeknek a logikai struktúrájára reflektálni a tudományelmélet dolga” (HEIDEGGER 1975, 1, 417). A húszas évek második felében tartott előadásain ebben az értelemben kifejti, hogy „a matematika sohasem ragadható meg matematikailag, és a filológia lényegét egyetlen filológus sem fogja filológiailag megvilágítani” (HEIDEGGER 1996, 27, 38). Úgy egy évtizedre rá, a harmincas években azt írja: „A geológia éppoly kevésbé kutatható geológiailag, mint a filológia filológiailag” (HEIDEGGER 1991, 1, 12). Egy különösen megvilágító fejtegetés, mely újfent utalást tartalmaz a filológiára, a Nietzsche-előadásokon hangzik el: „Hogy mi a matematika”, írja itt Heidegger,

sohasem lehet matematikailag megállapítani; hogy mi a filológia, nem lehet filológiailag megmagyarázni; hogy mi a biológia, nem lehet biológiailag megmondani. Hogy

mi egy tudomány – ez már *mint kérdés* sem *tudományos* kérdés többé. Abban a pillanatban, amikor megfogalmazódik egy tudományra általában [...] vonatkozó kérdés, akkor a kérdező már új szférába lép, melynek más bizonyítási igényei és formái vannak. (HEIDEGGER 1961, 1, 372)

Az idézett megfontolásokhoz való kapcsolódásként, fogható fel az, amit egy a hatvanas évek végén adott interjúban Heidegger kifejt: „A fizika a tér, az idő, a mozgás fogalmait használja. Hogy mi a tér, az idő, a mozgás, azt a tudomány mint tudomány nem tudja eldönteni [...]. Fizikai módszerekkel nem tudom pl. megmondani, mi a fizika” (HEIDEGGER 1970, 72). Nem kevésbé áll ez a filológia mellett minden más úgynevezett humán tudományra.

A történettudomány például átkutat egy korszakot minden lehetséges szempont szerint, azt azonban nem kutatja ki soha, hogy mi a történelem. Történeti úton az ember soha sem fog rálelni arra, mi a történelem, éppoly kevésbé, ahogy egy matematikus matematikai úton, azaz saját tudománya által, matematikai formulák révén nem tudja megmutatni, mi a matematika. (HEIDEGGER 1984, 56)

Heidegger fejtegetéseit a következőképpen világíthatjuk meg. Ha mondjuk a geológia lényege vagy kutatási módszere kőzetek kiásása, akkor kőzetek kiásása révén sohasem fogjuk megtudni, mi a geológia – ássunk ám napestig –, még akkor sem, ha egy acélkazettát ásunk ki, melyben egy elsárgult papiruszon a geológia meghatározása található. Ezen utóbbit tudnunk kell ugyanis elolvasni és értelmezni-megérteni, ez pedig nem specifikusan geológiai művelet. A matematikában számolunk, ám a matematika fogalmát nem tudjuk „kiszámolni” (számítani műveletekből kinyerni); és laboratóriumi feltételek között végzett fizikai kísérletekkel – ahogy például egy nevezetes Kant-hely szerint „Galilei maga választotta súlyú golyóit

kezdte egy ferde síkon legurítani” (KANT 2004, 30) – nem fogjuk megtudni, mi a fizika. Hogy mi a történelem, azt sohasem fogjuk kideríteni azáltal, hogy archívumokba és levéltárakba járunk – noha persze egy adott történeti téma konkrét történettudományi kutatása során ezt igen gyakran megtehetjük (miként a fizikában igen gyakran végezhetünk laboratóriumi kísérleteket), sőt meg is kell tennünk, feltéve, hogy azt akarjuk: kutatásunk eredményei tudományosan megalapozottak legyenek. Hogy mi a filológia, azt szöveghangzás rögzítése révén nem tudhatjuk meg – föltéve, hogy valóban „tisztán” filológiaiilag járunk el (és nem csempészünk be öntudatlanul egy csipetnyi filozófiát–hermeneutikát, amint az persze az esetek jó részében nagyon is meggesik), azaz az olvasott szöveget, írásjeleket előzetesen értelmüktől megfosztjuk, úgyszólván „értelmetlenítjük”, s gondosan csak érzéki alakjukra ügyelünk. Ekkor különböző rajzolatok kerülnek szemünk elé, s még betűket sem leszünk képesek azonosítani: jórészt kusza vonalak, ákom-bákomok, krikosz-krakszok, irka-firkák állnak előttünk, s hibás vagy áthúzott betűket vagy szavakat, félreütéseket vagy géphibákat sem tudunk ilyenekként felismerni. Honnan tudjuk, hogy „l” esetében pl. áthúzással vagy betűvel van dolgunk? S egyáltalán, továbbmenve: honnan értenénk is azt, mi az, hogy „áthúzás”, „törlés”, „javítás”?

Az a kérdés tehát, hogy mi a filológia, filológiai úton nem deríthető ki; nem filológiai, hanem filozófiai kérdésről van szó. Gadamer Wilamowitz-Moellendorffról szóló alapvető tanulmányának kiindulópontja ugyan mintha elismerné a filológia elsőbbségét. „A filológusok ismert módon a szónál kezdik”, írja Gadamer, úgyhogy filológia és filozófia viszonyának tárgyalását kézenfekvő azzal kezdeni, hogy a „filológia” és a „filozófia” *szóra* fordítjuk figyelmünket.

Ez az elsőbbség azonban csak látszólagos. A *szóra* fordított figyelem ugyanis, mint nyomban kiderül, nem más – nem is igen lehet más –, mint a *szó értelmére* fordított figyelem. Ha a filológia annyit tesz, mint „Liebe zu den logoi” („a szavak szeretete”),

a filozófia pedig nem más, mint „Liebe zum »sophon«” (ezt fordítom a szószerintiségtől való némi eltéréssel „a bölcsesség szeretetének”), akkor e meghatározások csak akkor érnek valamit, ha – így vagy úgy, de – *értjük* őket. S ebben az összefüggésben nagyon is figyelemre méltó, hogy Gadamer az előbb idézett mondatot közvetlenül követően a következő mondatban azt írja: „Aki a görög nyelvből és hagyományból valamit is ismer, rögtön (*ki-*) *hallja*, hogy e két fogalom milyen közel van egymáshoz, avagy pontosabban, hogy egymásba átfolynak s mindkét oldalról egymást átfogják” (GADAMER 1985, 6, 272). Aki mármost a hermeneutikai filozófiából vagy a filozófiai hermeneutikából valamit is ismer, rögtön tudja, hogy a „hallás” a hermeneutika számára kitüntetett jelentőséggel bír, és pedig egyrészt ama „rég felismerés” értelmében, melyről Gadamer ejt fő művében szót, s mely szerint „a hallásnak elsőbbsége van a látással szemben” („a hermeneutikai jelenség, ahogy azt már Arisztotelész felismerte, a hallás elsőbbségén alapul” – GADAMER 1986, 1, 466]), másrészt annyiban is, amennyiben – az előbbivel szoros összefüggésben – a hallás szétválaszthatatlanul megértéssel és értelmezéssel kapcsolódik össze. Hallás és megértés szoros összetartozását, egyes esetekben szétválaszthatatlanságát illetően Heidegger találóan utalt rá: „nem véletlen, hogy amikor valamit nem »jól« hallottunk, azt mondjuk: nem »értettem«” (HEIDEGGER 1979, 163; HEIDEGGER 2001, 194). (Például amikor a telefon recseg, vagy a hang távoli és elhaló, és különböző zajok szűrődnek be, gyakran mondjuk – általában fennhangon, időnként egyenesen kiabálva, ordítva: „Mi!? Nem értettem!” Holott arról van szó, hogy nem *hallottam*, pontosabban: nem hallottam olyan mértékben, hogy meg is értem a szavakat, a szavak értelmét, mert akusztikailag hallani ugyan vélhetően valamit azért hallottam – hozzátéve úgy, ahogy zörejeket hall az ember.) Filológia és filozófia Gadamer által hangsúlyozott közelsége ilyenformán már abban megmutatkozik, hogy ebben a látszólag pusztán filológiai – a *szóból* kiinduló és a *szót* alapul vevő – meghatározásban hermeneutika, azaz

filozófia már mindig is benne rejlik, tudatosan vagy észrevétlenül már mindig is működésbe lépett.

Gadamer azonban kifejezetten utal is arra, hogy a filológia filozófiával szembeni elsőbbsége csupán látszólagos. Mint írja, saját egyetemi éveit alatt az akkori klasszika filológiai szemináriumokon az volt a szokás: „Először az embernek rekonstruálnia kellett a szöveget (sőt le is kellett fordítania), utána kellett pedig értelmeznie.” Gadamer nem mulasztja el hozzáfűzni, mennyire naív, mennyire kétséges ez a leírás:

Hogy egy szöveget hogyan kellene rekonstruálni, sőt ráadásul még lefordítani is, mielőtt az értelmezés megkezdődne, megdöbbentő volna a magukét – ez a kérdés nem merült fel. [...] Nyilvánvaló, hogy egy szöveget akkor tud az ember rekonstruálni, amikor már megértette. Így megtanultuk, hogy [...] az értelmezés nem csupán a világhoz való hozzáférés középponti formája, hanem a hagyomány szövegeihez való hozzáférése is. Sohasem találjuk magunkat azon a nullponton, hogy egy minden kétségen felül álló adott szöveget kellene pusztán recipiálnunk. [...] Nem úgy áll a dolog, mintha a szöveg minden kétségen felül álló előzetes adottság volna, az értelmezés pedig egy utólag beinduló procedúra, melyet a szövegen végzünk. (GADAMER 1985, 6, 276)

Az persze igaz, hangzik a lényeges kiegészítés, hogy „azt és csakis azt akarjuk megérteni – és csakis azt kell megértenünk –, ami a szövegben ott áll. De vajon tudjuk-e, mi az, ami a szövegben ott áll, mielőtt azt megértenénk?” (GADAMER 1985, 6, 276). Az is igaz, hogy

vitás esetekben újra és újra a szöveghez fordulunk, s hogy ennyiben a szöveget illeti meg az utolsó szó. De egyúttal azt is tudjuk, hogy a szöveg ilyenkor már mindig is ki-kérdezett szöveg, mely értelmezési kérdések hálójában áll, és amelynek a hangját most [nem úgy általában, hanem

éppen hogy – F.M.I.] a kérdésekre adandó válaszok tekintetében akarjuk hallani. (GADAMER 1985, 6, 276)²

Filológia és filozófia (hermeneutika) szoros összetartozását máshonnan kiindulva is beláthatjuk. A fentieket általánosítva azt mondhatjuk: ha azt kérdezzük, mi a filológia, akkor a filológia önértelmezésére, pontosabban önértelmezésének történeti változataira kérdezzük. Arra kérdezzük, hogy a filológia időről időre történetileg hogyan *értette* önmagát, saját tevékenységéről hogyan, milyen fogalmakkal adott önmagának számot – s ezzel már hermeneutikát művelünk. Nemcsak az önértelmezések hangalakjára vagyunk ugyanis kíváncsiak, hanem értelmükre is. Ezért nem lehet – mint Heidegger utalt rá – pusztán filológiai (azaz a filológia pozitivistá önértelmezése szerint) kideríteni, mi a filológia. Más szóval, a filológiához (a filológia *értelméhez*) hermeneutika nélkül el sem tudunk jutni, hozzá sem tudnánk férni.

A legjobb kérdés, amit ebben a tekintetben a „tisztá” filológia mellett kardoskodóknak fel tudunk tenni, ezért alighanem a következőképpen hangzik: „Szóval te úgy *érted* a filológiát, mint amiben nem játszik szerepet a *megértés, értelmezés*?”

HIVATKOZÁSOK

O. CONRADY (1966), *Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft*, Rowohlt Verlag, Reinbek 27.

FEHÉR M. István (1993), *Bevezetés*, in Edmund HUSSERL, *A filozófia mint szigorú tudomány*, ford. BARÁNSZKY-JÓB László, Budapest, Kossuth.

FEHÉR M. István (2009), *Szövegkritika, kiadástörténet, interpretáció. A történeti-kritikai és az életműkiadások filológiai-hermeneutikai*

² „Gewiß bleibt es dabei, daß wir in strittigen Fragen immer wieder den Text selber befragen, und daß insofern der Text das letzte Wort hat. Aber wir wissen zugleich, daß es immer schon ein befragter Text ist, der unter Interpretationsfragen gestellt wird und nun auf seine Antwort hin abgehört wird.”

- problémái*, in KELEMEN Pál, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, SIMON Attila és TVERDOTA György (szerk.), *Filológia – interpretáció – médiatörténet*, Budapest, Ráció Kiadó, 56–151.
- Immanuel Hermann FICHTE (szerk.) (1971), *Fichtes Werke*, Berlin, De Gruyter.
- Hans-Georg GADAMER (1984), *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Gondolat.
- Hans-Georg GADAMER (1985), *Gesammelte Werke*, Bd. 6, Tübingen, Mohr.
- Hans-Georg GADAMER (1986), *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Tübingen, Mohr.
- Martin HEIDEGGER (1961), *Nietzsche*, Pfullingen, Bd. 1, Neske.
- Martin HEIDEGGER (1970), *Im Gespräch*, (szerk.) Richard WISSER, Freiburg/München, Alber.
- Martin HEIDEGGER (1975), *Gesamtausgabe*, Bd. 1, Frankfurt am Main, Klostermann.
- Martin HEIDEGGER (1979), *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer.
- Martin HEIDEGGER (1984), *Was heißt Denken?* Tübingen, Niemeyer.
- Martin HEIDEGGER (1991), „Die Bedrohung der Wissenschaft”, in H. TIETJEN (szerk.), *Zur philosophischen Aktualität Heideggers*, D. PAPENFUSS és O. PÖGGELER (szerk.), Bd. 1: *Philosophie und Politik*, Frankfurt.
- Martin HEIDEGGER (1996), *Gesamtausgabe*, Bd. 27, Frankfurt am Main, Klostermann.
- Martin HEIDEGGER (2001), *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály, ANGIALOSI Gergely, BACSÓ Béla, KARDOS András és OROSZ István, Budapest, Osiris.

BOROS GÁBOR

Ricœur szeretetről és igazságosságról

Amennyire egy hozzám hasonló külső szemlélő és tisztelő meg tudja ítélni, Paul Ricœur gondolkodása jelentős szerepet játszott Szegedy-Maszák Mihály gondolkodói munkásságának alakulásában. Így aztán talán nem méltatlan az alkalomhoz, ha köszöntésként Ricœur kevésbé elemzett *Amour et justice* című írását mutatom be s fűzők hozzá továbbgondolásra ösztönző megjegyzéseket. A „Szeretet és igazságosság” a szerző halála után kiadott előadásszöveg, melyet Ricœur 1989-ben a thersienstadti *lager*ben 1942-ben meggyilkolt Leopold Lucas emlékére alapított díj átadásakor mondott el. A szöveg először két-nyelvű kiadásként jelent meg (RICŒUR 1993), majd nemrégiben, kiegészítve két, Ricœur által egybetartozónak tekintett kis írással francia kiadásban is napvilágot látott (RICŒUR 2008).

Ricœur bizonyos szempontból érthető, más szempontból meglepő – erről bővebben a záró megjegyzésekben – óvatossággal közelít a témához. A bevezető megjegyzések arra utalnak, hogy voltaképp a szeretetről beszélne, ám mivel nehéznek tűnik keresztülhajtani a lelkesült fölmagasztalás Szküllája és a szentimentális szócséplés Kharüdisze között, az igazságosság/jogszerűség (*justice*) vizsgálata úgyszólván iránytűként kínálkozott, hogy végül aztán eljussunk a szeretet szerepének megerősítéséhez – fölmagasztalás nélkül – egy olyan területen, amely manapság az érzelmektől érintetlennek látszik. Ricœur a két, egymással össze nem békíthető fogalom közötti dialek-

tikus mozgásról beszél, amely végül „gyakorlati mediációban” végződik – de ez „mindig törekeny és provizórikus” marad.

A francia *amour* kifejezés alapvetően a görög *agapé* megfelelője Ricœurnél, miközben meglepően sommásan elveti *agapé* s *erosz* megkülönböztetésének Nygren nagy könyvére (NYGREN 1955) visszamenő megkülönböztetését. Ricœur abból indul ki, hogy az *Énekek éneke* Septuagintabeli változatában mindenütt az *agapé* kifejezés szerepel, márpedig e szöveg alaprétégeiben nem más, mint a testi szerelmet dicsőítő költői műalkotás. A költőiséggel mint a szeretetről szóló beszéd eredetvidékével függ össze az, amit Ricœur fontosnak tart különleges hangsúlylal kiemelni, hogy tudniillik a precíz jelentésszöveveket ki-elemezni törekvő analitikus filozófia képtelen adekvát módon megközelíteni az *agapé* – vagyis általában a szeretet – összetett fogalmát, különös tekintettel a benne rejlő felszólítás rétegeire. Ugyanilyen problematikusnak tűnik azonban számára a tisztán etikai megközelítés, amelynek paradigmáját Kant kategorikus imperatívuszra épülő etikájában pillantja meg: az *agapé* értelmében vett szeretet nem foglalható törvénybe. Ricœur nem foglalkozik igazán az *Erkölcök metafizikájának* többre-tegű szeretetelemzésével, mert ő, mondhatni, egy nyelvfenomenológiai réteget bont ki a szeretet elemi beszédaktusából, amely a „szeress!” minden *törvényt* megelőző *parancsában* ragadható meg. A „szeress!” parancsban, függetlenül az illető szubjektumtól és objektumtól, maga a szeretet „mondja ki” saját lényegét. Ehhez az eredményhez egy kis kitérő vezet el, amely Rosenzweig *Stern der Erlösungjének* egy részletét érinti. A „szeress!” – Rosenzweig nyomán – az a szikra, amely Isten és egy önmagában tekintett lélek között pattan ki, az a beszédaktus-mag, amelyből azután a szeretet legkülönbözőbb származtatott beszédaktusai fakadnak, amelyek az istenszeretben, de még inkább az embertársak iránti szeretetben játszanak különböző szerepeket. Az embertársak iránt – noha az imént az Isten s az egyedi lélek közötti viszonyról volt szó –, mert a bibliai szeretetparancs eredetileg nem imperatívuszként, hanem jövő idejű igelakként mondatik ki, vagyis – Ricœur Rosenzweigra

támaszkodó értelmezésében – mintegy a minden jelen pillanatban betöréssel fenyegető, eljövendő megváltás történelmi és ezzel egyszersmind közösségi dimenziójában. Ugyanakkor a „szeress!” parancsa, mely önkéntelenül feltör a szeretőkből, közelebb áll a magasztaló dicsérethez, amely a szerelemről szóló költői beszédmód sajátja – amint az *Énekek éneke* példája nyomán látszik –, mint az etikai imperatívuszhoz, s ennyiben már a szeretetről szóló kezdeti elemzések is az „etikai” sajátos felfüggesztéséről árulkodnak – ami majd később bukkan fel Kierkegaardra tett utalásként.

Ami az előadásnak a szeretetre vonatkozó rétegét illeti, érdemes kiemelni még azt az éleslátásról és érzékenységről egyszerre tanúbizonyságot tevő két bekezdést, amelyben Ricœur nem a szeretet poétikus megközelítését vizsgálja – mint a dicséret, s a „szeress!”-parancs esetében –, hanem az érzelmi aspektusát. A „szeress!” parancsa sajátos érzelmi dinamikát hoz be a szeretet folyamatába, hisz a szerető s a szeretett viszonya összetett érzelmi viszony formáját ölti, amely nem meghatározott érzelmek lineáris kifejlését jelenti, hanem sokkal inkább egy érzelmspirál létrejöttét, amelyet a szeretet fölfelé s lefelé egyaránt bejár. A nyelv síkján Ricœur a metaforizáció folyamatának nevezi azt, amikor a szeretet újabb és újabb érzelmekomponenseket fogad magába vagy veszít el a spirális mozgás analógiájára. Ennek eredménye az, hogy az erotikus szeretet képes arra, hogy ennél többet, a szeretet más tulajdonságait is jelezze. Tényleges analógia van a szeretet affektusai között, a metaforizáció pedig nyelvileg artikulálja ezeket az analógiákat.

Amikor Ricœur az igazságosságról beszél, egyszerre tartja szem előtt az igazságosság ideális szféráját és az igazságossággyakorlat gyakorlati intézményrendszerét. Mindkettőről elmondható, bár eltérő módon, hogy argumentációra épülnek, hisz bármelyik, a perben igazát állító fél mindig válaszolhat a másik állítására egy „igen, de...” kezdetű érveléssel. Ez a sajátosság viszont mindjárt szembe is fordítja az igazságosság szféráit a szeretettel. Hisz elég csak egy pillantást vetni egy másik bibliai-költői szövegre, az 1Kor 13 szeretethimnuszára, máris

látható, hogy az argumentálás nem tartozhat a szeretethez. Az igazságosság ideális szférájához az ideális elosztás rendelődik, a szerepeké, a jogoké, a feladatoké, az előnyöké s hátrányoké, kérdése pedig az igazságos elosztás *alapelve* vonatkozik. Bármennyire is igaz, általánosságban, hogy az igazságosnak tekintett elosztás elve az egyenlőség, már mindig is nyilvánvaló volt, hogy a *tényleges* elosztásból sohasem küszöbölhető ki az egyenlőtlenség, ha másért nem is, már csak a fizikai felépítésünk különbözősége okán sem. Ricœur Rawls nyomán idézi fel az igazságosság kettős alapelvét, a törvény előtti *egyenlőséget* és azt az *egyenlőtlenség tényét* ellensúlyozni hivatott másik elvet, mely szerint kompenzálni kell a legelőnyösebb helyzetűek kedvezményeinek növekedését a legkedvezőtlenebb helyzetűek hátrányainak csökkentésével. Vagyis egyrészt adott egy egyenlőségi elv, másrészt az elkerülhetetlen egyenlőtlenség elviselhetőségét célzó méltányossági elv, melyek együtt létrehozhatnak egyfajta társadalmi kohéziót, de feladatuk volna a társadalmi kooperáció biztosítása is. Ez utóbbi azonban Ricœur szerint kérdéses, ha a polgárok egymás közötti viszonyában megmaradunk a kölcsönös érdeknélküliségnél, ahelyett, hogy a kölcsönös függés tudata lépne a helyébe, vagy még inkább annak *elismerése*, hogy kölcsönösen adósai vagyunk egymásnak. Ricœur úgy véli, ez az elismerés csak a szeretet és az igazságosság dialektikájának horizontján válik lehetségessé, ám ott is csupán törékeny egyensúlyként.

Ricœurnek itt kétségekívül igaza is van, legfőképp, ami a törékenységet s a provizórikus jelleget illeti. Magam azonban úgy vélem, ennek oka nem abban keresendő, hogy a szerelem poétikus jellegű diskurzusa ellentétben áll a jogi-igazságossági szabályozás alapvető sajátosságával. Ha a formális-jogi szabályozottság felől tekintünk korunkra, aligha kínálkozik más látvány, mint hogy egyre inkább szétszakadozik ennek a szabályozottságnak a hálózata, az emberek bármely, politikai közösségként artikulálódó csoportjára igaz, hogy kettészakad a szabályozást érvényesként elismerő szabálykövetőkre – bármilyen okból teszik is ezt, akár állami kényszer hatására, akár filozófusként

sua sponte, a belső késztetésre hallgatva –, valamint azokra, akik egyfajta – vagy inkább: számos különféle fajta – úrmorált követve saját szabályozókat igyekeznek érvényre juttatni a világban. Az igazságosság szféráira, legalábbis az összetettebb, politikailag is értelmezhető ügyekben, már-már igazzá válik Montaigne diktuma arról, hogy „Barátoknak való”¹ – de ugyanezt jelenenél, ha úgy fogalmaznánk: „ellenségnek, ellenfélnek való” –, s egyre inkább abban is neki van igaza Ricœurrel s az általa alapul vett analitikus jogfilozófia ideális képével szemben, hogy a bírói döntés nem feltétlenül zárja le a gyakorlatban az elvben lezárhatatlan argumentációs folyamatot: az elítéltek „egyik bírótól a másikig szaladgálnak” (MONTAIGNE 2002, 312) addig, amíg csak számukra kedvező ítélet nem születik. Az úrmorált követők számára nem váltódott még le a – habermasi értelemben vett – reprezentatív nyilvánosság, s nem alakult át a képvisleti demokrácia nyilvánosságformájává. A kérdés inkább csak az, hogy amikor a demokratikus, jogállami szabályozás nyilvánosságformáját semmibe veszik, vajon pőrén a saját idioszinkretikus szabálylogikájukat követik-e, vagy tudatában vannak, s engedelmességgel tartoznak egy mélyebb törvényi rend követelményeinek. S a következő kérdés persze már az lehetne, hogy vajon legalább filozófiailag elképzelhető-e még *egyáltalán*, hogy egy ilyen mélyebb rend azokat az örök törvényeket jelentse, amelyekről például az ifjú Augustinus elbeszélői éneje győzi meg beszélgetőpartnerét a *Szabad akaratról* szóló dialógusban, vagy pedig realiztikusan már csak az ifjú Schiller féle *Räuber* rendjének törvényei tételezhetők fel.

¹ Lásd a *Raymond Sebond mentségei* következő kis szakaszát: „Hallottam egy bíróról, aki Bartolus és Baldus ádáz vitájával és számos ellentmondással terhelt anyagával találkozván ezt írta könyve margójára: *Barátnak való*; vagyis az igazság olyan zavaros és vitatott, hogy ilyen ügyben azt a felet részesíthetjük előnyben, amelyiket jónak tetszik. Csak szelleme és képessége hiányzott ahhoz, hogy bárhová odafirkanthassa: *Barátnak való*. Korunk ügyvédei és bírái peres ügyben elég kibúvót találnak ahhoz, hogy arra kanyarítsák, amerre nekik tetszik” (MONTAIGNE 2002, 311).

Ez a kérdés egy bizonyos módon persze felmerül a szerelemdiskurzus ricœuri elemzése kapcsán is: Ricœur eleinte poétikus kontextusban ugyan, de ott is a szabályozás nyomait, szintjeit keresi, ahol intuíciónk a legkevésbé várná, noha azzal kezdi a szöveget, hogy igen komolyan bírálja az analitikusok törekvését az agapé rendszabályozására. Ugyanakkor azon a ponton, ahol a felebaráti szeretetet elhatárolja az „arany szabályra” építhető haszonelvű szeretetfogalomtól, s rátér az „adomány” vagy másként a „túlcsordulás logikájának” elemzésére, bizonyos értelemben számot vet e racionalitás áttörésének lehetőségével. A szabályozás forrása, a *morális világrendet a fizikailag rendezett világgal együtt teremtő Isten* azért adta a szeretetet/szerelmet, hogy mintája legyen a jogilag rendezett haszonelvűség áttörésének. Igen, csakhogy ennek a szempontnak a behatolása az utilitarista-pozitivisták jogi szabályozásba tényleg csak időleges és törekény egyensúlyt képes létrehozni, s még akkor is ezt kell mondanunk, ha ide kapcsoljuk a természetjogi szerelemértelmezést, melynek kiindulópontja, hogy „a szeretet igazi tárgya a tökéletesség”.² Kérdés, hogyan fér bele mondjuk a Don Juan–Don Giovanni képviselte típus, aki egyszerre teszi túl magát az isteni-természetjogi szerelemideálon és a szabályozott jog ideálján – s akkor még nem is említettük Raszkolnyikovét.³ Mert ha a bibliai szerelmi költészet példáit tartjuk szem előtt, akkor könnyen elkerüli figyelmünket az „átkozott

² Ez Descartes egyik megfogalmazása, lásd DESCARTES 2012, 178.

³ De a *gender studies* korában hozzá kell e példákhoz tenni azt, amit Illés Endre Török Sophie nyomán a „női szerelemnek” nevez: „S mi ez az anyag, mi ez az érzéstömeg, ami a behálózó idegek ismeretlen meztelenségében tárul fel itt előttünk? A Boldog asszonyok-ban például a magántulajdonszerű diadalmas s büszke anyaság s a néhány percre lopott glória felvillanása, egy sarkaiból kivethetetlen világ gögös győzelme, s a magánosság és egyes-szám vérestagú elhullása. Az Arcképtanulmány-ban egy ritka és salaktalan példán a nőt felépítő anyag kísértetiesen pontos analízise. Néhány oldalon Karinthy Capilláriájának pendantja, bravuros ellenőrző kísérlet. A Hintz tanársegéd úr-ban a női szerelem centripetális és centrifugális erőkre hasadó kettőssége, s a rejtély: mint erősödik meg a két erő közül a centrifugális, amely ki-

gyötrellem” típusú szerelemélmény, s ami valamiképp ennek pendantja, a teodíceaprobléma egyik aspektusa, hogy miként állhat fenn együtt a *morális világrendet a fizikailag rendezett világgal együtt teremtő világ* alapban a szeretet és az igazságosság,⁴ *amour et justice*.

HIVATKOZÁSOK

- René DESCARTES (2012), *A lélek szenvedélyei és más írások*, Budapest, L'Harmattan.
 ILLÉS Endre (1933), *Török Sophie novellái*, Nyugat, 1933/15–16, <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00561/17565.htm> (2013. április 18.).
 Michel de MONTAIGNE (2002), *Raymond Sebond mentségei*, in *Esszék. Második könyv*, Pécs, Jelenkor, 2002.
 Martin MOORS (2006), *Kant arról, hogy „Szeresd Istent mindenekfelett, és felebarátodat úgy, mint tenmagadat”*, Világosság, XLVII (2006) 11–12, 195–214.
 Anders NYGREN (1955), *Eros und Agape. Gestaltwandlungen der christlichen Liebe*, 2. kiad., Berlin, Evangelische Verlagsanstalt.
 Paul RICŒUR (1993), *Liebe und Gerechtigkeit (Amour et Justice)*, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
 Paul RICŒUR (2008), *Amour et justice*, Paris, Édition Points.

röpíti végül a tehetetlenül védekező lelket a szerelem s a valóság talajáról a talajtalan ürbe” (ILLÉS 1933).

⁴ E probléma egy aspektusának „Szó-kimondó” értelmezését lásd Martin Moors-nál: Moors 2006, különösen az 5. §, 211–212.

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ

Igazság és szépség

Az igazság délkörök, népek, véralkatok szerint más és más. Nincs föltétlen igazság. Az igazság viszonylagos.

Csak az örültek követelnek mindenáron igazságot. A bölcs az életben nem az igazságot keresi, hanem a méltányosságot és emberiességet, s nem aszerint ítélkezik, hogy valami igazságos-e, hanem hogy szép-e.

Ezt a mértéket kellene alkalmazniok a műbírálok-nak is.

Hányszor olvasom, hogy valamilyen műalkotást – könyvet, képet, szobrot – azért tartanak kitűnő-nek, mert a művész az igazságot hirdeti, „a lelke igazságát”, mert a művész „őszinte”, mert a művész „bátor”.

Vajon honnan tudják ezek a műbírálok, hogy mi lakozik a művészben, hogy milyen a lelkének a valósága, hogy milyenek a vágyai és álmai a művészet visszfénye nélkül, hogy milyen a nyersanyaga, melyből művészetet formál? Ennyire ismerik őt? Ismerik – ismerhetik – ennyire akár önmagukat is? Nyilvánvalóan nem.

Ők csak a műalkotást ismerhetik, melyet színről színre szemlélhetnek a maga tapintható érzékletességében, s legföljebb azt állapíthatják meg, hogy ez igaznak, őszintének, bátornak hat-e, de azt már nem,

hogy maga a művész igaz, őszinte és bátor. Ebben az esetben összehasonlítják azt, amit ismernek, azzal, amit nem ismernek.

Arra nézve, hogy egy műalkotás összevág-e a valósággal – a művész lelki valóságával –, nincs semmiféle mértékük. Ennélfogva nem azt kell róla mondanunk, hogy igaz vagy igaztalan, hanem azt, hogy szép vagy rút.

Szerénységre kell inteni minden műbírálót. Aki ezen a téren nem éri be a széptani ítéletekkel, s erkölcsi ítéletekkel áll elő, az rosszban sántikál, és csalni akar.

Tabula gratulatoria

Abádi Nagy Zoltán
Richard Aczel
Adamik Tamás
Ambrus Judit
Angyalosi Gergely
Antal Nikolett
Arató László
Bácskai-Atkári Júlia
Bárdos László
Bársony Márton
Bartal Mária
Bécsy Ágnes
Bodnár Krisztina
Bónus Tibor
Borhi László
E. Csorba Csilla
Csúri Károly
Dalos Anna
Danyi Gábor
Darida Veronika
Dávidházi Péter
Deréky Pál
Deres Kornélia
Dezső Tamás
Déri Balázs
Dian Viktória
Dörgő Tibor
Feldmájer Benjámin

Filep Tamás Gusztáv
Földényi F. László
Frank Tibor
Fried István
Gorove Eszter
Hansági Ágnes
Heller Ágnes
Hermann Veronika
Imre László
Jankovics József
Jankovits László
Kádár Judit
Karafiáth Judit
Kecskeméti Gábor
Kékesi Zoltán
Kelemen Pál
Kenyeres Zoltán
Kiss Farkas Gábor
Kiss Jenő
Klaniczay Gábor
Koloszy-Kiss Eszter
Korompay János
Kosztolánczy Tibor
Kovács Ida
Kőszeghy Péter
Kroó Katalin
Kulcsár Szabó Ernő
Kulcsár-Szabó Zoltán

Lakatos Márk
Lénárt Tamás
Lőrincz Anita
Lőrinszky Ildikó
Margócsy István
Mészáros Sándor
Mekis D. János
Molnár Fábán
Molnár Gábor Tamás
Nagy Gabriella Ágnes
H. Nagy Péter
John Neubauer
Németh Zoltán
Nyíri Kristóf
Orosz Magdolna
Pál Ferenc
Paládi-Kovács Attila
Palkó Gábor
Péczy Dóra
Pintér Borbála
Polgár Anikó
Ratzky Rita
Richter Pál
Ritoók Zsigmond
Rónay László
Ruttkay Veronika

Sárközi Éva
Scholz László
Simon Attila
Sófi Boglárka
Somfai László
Szajbély Mihály
Széchenyi Ágnes
Szigeti László
Szkárosi Endre
Tábor Sára
Tallián Tibor
Tamás Ábel
Tarján Tamás
Török Lajos
Tverdota György
Vajda Károly
S. Varga Pál
Varga Tünde
Varga Valéria
Végh Dániel
Vikárius László
Virág Zoltán
Virágh Szabolcs
Wernitzer Julianna
Zákány Tóth Péter
Zsadányi Edit

Tartalom

Ottlik Géza: Minden megvan7

„HANG, KÉP ÉS SZÓ”

NEUMER KATALIN: Wittgenstein, Kosztolányi
és Szegedy-Maszák Mihály moziba mennek..... 11
GYÖRFFY MIKLÓS: A mágus pihenője
Ingmar Bergman: A varázsfuvola..... 18
IMRE ZOLTÁN: Szentivánéji álmok 26
JÁKFAI MAGDOLNA: A nemzet képe
Patrice Chéreau Phaedra-rendezése 36
KÉKESI KUN ÁRPÁD: Az „éltető gyűlölet” tragikuma
Székel Gábor: A mizantrop, 1988 43
BUDA ATTILA: Miről mesél Barbarina f-moll kavatinája?..... 52
NEMES PÉTER: Hét bekezdés kertekről..... 59
BOLLOBÁS ENIKŐ: A *performál* visszaható ige?
Az alany(iság) különös visszatérése a konkrét versben 65
PETERNÁK MIKLÓS: Csontváry: *Zrínyi kirohanása*
Archetipologia Hungarica N° 5 74
BEKE LÁSZLÓ: Részlet a *Véletlennaplóból*
Veszett fejsze nyele (?) és a fotográfia, valamint
egy hermeneutikai toposz 84

„IDŐK JÁTÉKA”

KÓSA LÁSZLÓ: Műtárgygyűjtés egy alföldi kisvárosban
a reformkortól a kiegyezés utánig..... 95

VIZKELETY ANDRÁS: Egy brémai utazó gróf Széchenyi Istvánról és reformjairól	102
HITES SÁNDOR: A vagyon kegyelme <i>Gazdaság és vallás kapcsolatáról Széchenyinnél</i>	111
PEREMICZKY SZILVIA: Szabadságvágy vagy politikai radikalizmus <i>Ormódi Bertalan, Kemény Zsigmond Függetlenségi párti zsidó kritikusa</i>	120
ROMSICS IGNÁC: Bosznia-Hercegovina annexiója és a magyar politikai elit	128
HATOS PÁL: Ravasz László korai művei	135
MISKOLCZY AMBRUS: Mircea Eliade visszatérése az édenből	144
SZIRÁK PÉTER: A visszatérő utazó <i>Cs. Szabó László Erdély-útirajzáról</i>	151
BOKA LÁSZLÓ: Régiók és valóságépítmények – mint elbeszélői helyzetek és eszmetörténeti kontextusok	157
ABLONCZY BALÁZS: Körmendi Ferenc író emigráns szerepei	166
CSORBA LÁSZLÓ: Írók otthona a Via Giulián (1946–1949)	173
SCHEIBNER TAMÁS: Osztályharc a Toldiban? <i>Horváth János levele Lukács Györgynek</i>	183
VINCZE FERENC: A harmadik csoport: <i>Aktionsgruppe Banat</i>	189
THIMÁR ATTILA: P + R <i>Produkcio és reprodukció</i>	196

AZ ÚJRAOLVASÁS KÉNYSZERE

HORVÁTH IVÁN: Poetico-planctus	205
PÁL JÓZSEF: Határ, halál és átváltozás Csokonai <i>A pillangóhoz</i> című versében	209
DEVESCOVI BALÁZS: Petőfi Sándor Alföld (át)fordítása	217

DOBÁS KATA: Vakond-mese	225
KOVÁCS GÁBOR: A novella prózanyelvének poétikájáról <i>E. A. Poe: Az ovális arckép</i>	230
CSEHY ZOLTÁN: Sándor, aki született Sarolta <i>Reflexiók Vay Sándor költészetének nemi ambivalenciáiról</i>	239
GINTLI TIBOR: Az anekdota újraértelmezése Móricz <i>Nem élhetek muzsikaszó nélkül</i> című kisregényében	249
DOBOS ISTVÁN: A teremő jelenlét poétikája <i>A jelentés meghaladása (?)</i>	256
FRÁTER ZOLTÁN: Az eksztázis narratívája Ottlik novelláiban	265
BERNÁTH ÁRPÁD: Párhuzamos gondolatok <i>Vázlat Nádas Péter Évkönyv című kötetéről</i>	273
BOJTÁR ENDRE: Széjgyezetek – első felindulásból <i>Nádas Péter: Párhuzamos történetek</i>	280

Kemény Zsigmond: Eszmék a regény és a dráma körül	287
---	-----

„KOSZTOLÁNYI DEZSŐ”

TAKÁCS LÁSZLÓ: Kosztolányi legszebb ajándéka	291
SZILÁGYI ZSÓFIA: Küzdelem egy gigászi árnyal <i>Kosztolányi Dezső A telefon című novellájáról</i>	298
BUCSICS KATALIN: Olvasás – térben és időben	305
KÁLLAY GÉZA: „Mucsee mucsee sad!” – „Csúf, csúf, csakugyan” <i>Kosztolányi Dezső Pacsirtájáról</i>	310
PARÁDI ANDREA: „Egy és más az írásról” az <i>Aranysárcány</i> egy kéziratlapja kapcsán	319
BENGI LÁSZLÓ: Az önértés viszonylagossága <i>Az Aranysárcányt olvasó Kosztolányiról</i>	328
VERES ANDRÁS: Németh Andor megtérése Kosztolányihoz <i>Töredékek egy tanulmányból</i>	337

SZITÁR KATALIN: Részvét és irónia Kosztolányi írásművészetében.....	346
TÓTH-CZIFRA JÚLIA: A regényszerűség meghaladása? <i>Kosztolányi Mostohájának egy új töredékéről</i>	354
ARANY ZSUZSANNA: Esti Kornél szerelmei <i>Női karakterek Kosztolányi életrajzában</i>	363
KAPPANYOS ANDRÁS: Két Kosztolányi-bagatell	371

„NYELVEK JÁTÉKA”

EISEMANN GYÖRGY: A <i>Tristan</i> és fordítása	381
KALMÁR ÉVA: Hogyan lehet kínai verset fordítani? <i>Nyugati versfordítási hagyományok és Kosztolányi kínai versei</i>	389
HÓZSA ÉVA: A legsárszegibb (legsabadkaibb?) regény időszerűsége	398
SZÁVAI JÁNOS: Pascal örvénye.....	403
JÓZAN ILDIKÓ: Gara László, az „igen jóra való kisfiú” <i>A magyar irodalom francia fogadtatása a két világháború között</i>	409
BEZECZKY GÁBOR: Whodunit	418
SELÁF LEVENTE: Jacques Roubaud: a műfordítás és az enigmák	427
BALOGH PIROSKA: „Temptare volui possentne proferri in lucem” <i>Latin nyelvű esztétikai szövegek kiadásának fordításelméleti kérdései</i>	434
JENEY ÉVA: Averroes és a gyógyító irodalom	442

„LÉLEKELEMZÉS ÉS NYITOTT BEFEJEZÉS”

THOMKA BEÁTA: Formaalkotás és narratív etika.....	453
KÁLMÁN C. GYÖRGY: Jegyzet a jegyzetről.....	460

HAJDU PÉTER: Hogyan tárgyalhatók novellák az irodalomtörténetben?	466
BEDNANICS GÁBOR: Modernség és irodalomtörténet	473
KABDEBŐ LÓRÁNT: A létértelmezés egy 20. századi oximoronja <i>Gondolatvázlat</i>	479
MÁRTONFFY MARCELL: Távolság és tapasztalat <i>A közvetlenség ambivalenciája Pilinszkynél</i>	486
PLÉH CSABA: A Self, a lélek és a regény felbomlása	493
HOVÁNYI MÁRTON: Egy fogalom határátlépései: a parabasis.....	502
KOVÁCS ÁRPÁD: Hamlet beszél <i>Elmélkedés a tettről, a tett nevééről és a tett metaforájáról</i>	510
TOLCSVAI NAGY GÁBOR: Az idő Kosztolányi mondataiban.....	519
FEHÉR M. ISTVÁN: Szó és értelem avagy a szó értelme: filológia és filozófia hermeneutikai nézőpontból.....	526
BOROS GÁBOR: Ricœur szeretetről és igazságosságról	535
Kosztolányi Dezső: Igazság és szépség.....	543
Tabula gratulatoria	545

Megjelent a Pesti Kalligram Kft., Budapest és a Kalligram Könyv- és Lapkiadó Kft., Pozsony közös kiadásában 2013-ban. Első kiadás. Oldalszám 552. Felelős kiadó Szigeti László. Felelős szerkesztő ??????. Borítóterv Hrapka Tibor. Nyomdai előkészítés Studio GB, Dunaszerdahely. Nyomta ??????

Vydal Pesti Kalligram, spol. s r. o., Budapest a Kalligram, spol. s r. o., Bratislava 2013. Prvé vydanie. Počet strán 552. Vydavateľ László Szigeti. Zodpovedný redaktor ??????. Návrh obálky Tibor Hrapka. Grafická úprava Studio GB, spol. s r. o., Dunajská Streda. Vytlačil??????